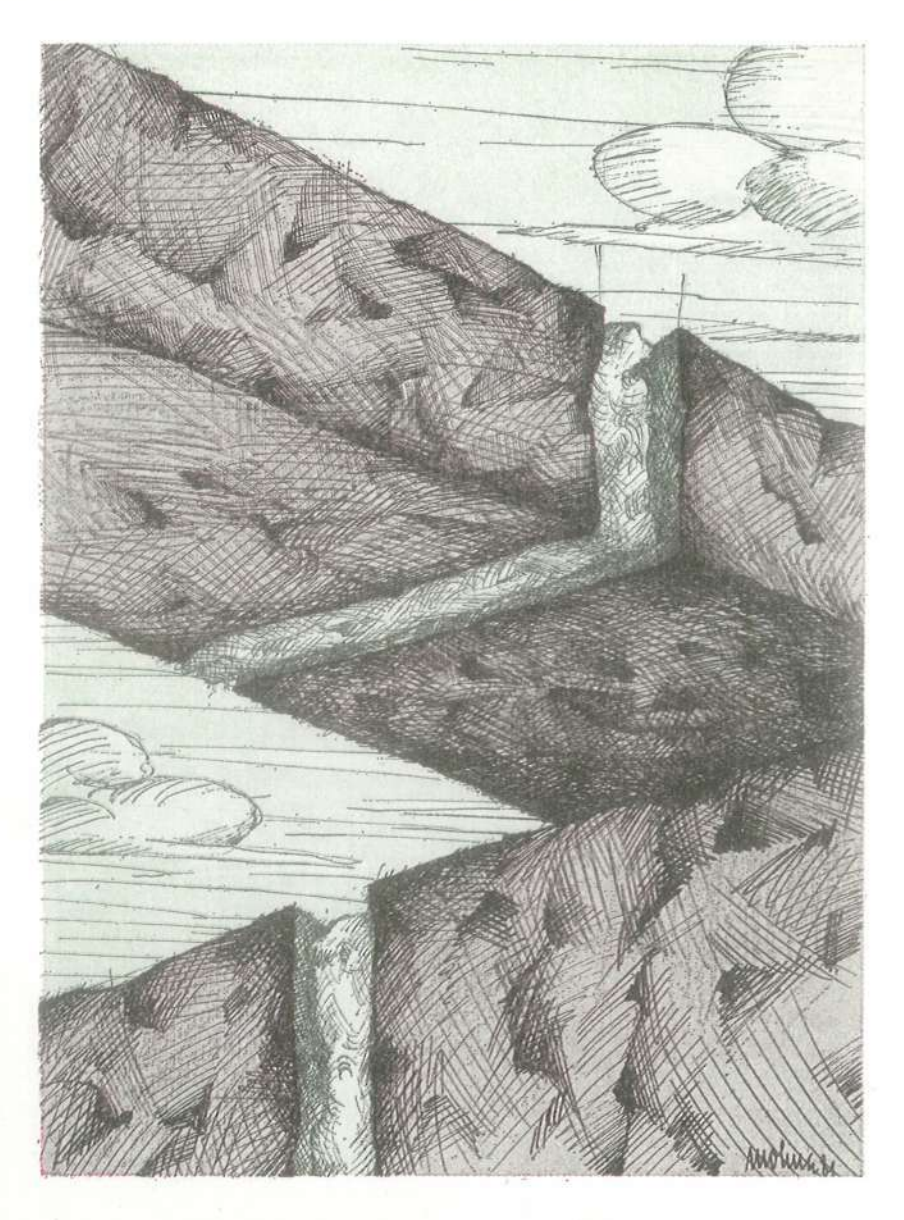
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO 1982

383

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

ISSN: 0011 - 250 X

383

DIRECCION, ADMINISTRACION Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 383 (MAYO 1982)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ***Molina.***

ARTE Y PENSAMIENTO

LA OBRA DE MERCE RODOREDA

Mercè Rodoreda, muy posiblemente la novelista más importante de la literatura catalana moderna, ha alcanzado, bien entrada la década de los sesenta, una audiencia de público mayoritaria, con un número de ediciones de sus libros que resulta a menudo sorprendente, si tenemos en cuenta que su obra más decisiva, *La plaça del Diamant,* va ya por la edición número veintidós; pero también ha logrado un reconocimiento unánime por parte de la crítica, como lo demuestra el galardón que recientemente le ha sido concedido, Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1980), y una proyección internacional, como lo prueba el hecho de que *La plaça del Diamant* haya sido traducida al ruso, y que una prestigiosa editorial alemana haya empezado a promocionar sus obras, situándola al lado de autoras de una indiscutible universalidad, como son, para citar tan sólo un par de ejemplos, Virginia Woolf o Doris Lessing. Todo ello puede hacernos pensar que Mercè Rodoreda es una novelista que ha iniciado su producción en una época reciente, y no, como sucede en realidad, en unos años ya muy alejados y anteriores a la guerra civil, que tan nefastos efectos produjo en el ámbito de la literatura catalana y que son bien visibles en el caso de nuestra autora, puesto que su vida, que fluye en íntimo contacto con su obra, se vio envuelta en unos acontecimientos históricos dramáticos que le impidieron continuar una vocación iniciada tempranamente y de forma muy prometedora.

En efecto, Mercè Rodoreda nació el año 1909 en Barcelona, concretamente en el barrio de San Gervasio, situado en la parte alta de la ciudad, un barrio que será recurrente en su producción y que, ligado a la infancia, se convertirá en un mito auténtico en una de sus últimas y más bellas obras, *Mirall trencat* (1974), ya que para Mercè Rodoreda la infancia fue una época fundamentalmente feliz al transcurrir en un clima amoroso y entrañable: hija única, sus padres la colmaron de atenciones y de afecto; en la pequeña torre vivía además su abuelo, profundo enamorado y conocedor de las flores, que inculcó a su nieta el amor por ellas; un amor que quedará plasmado

en numerosas páginas de las novelas de Mercè Rodoreda, ya sea a nivel meramente ornamental, ya sea enraizadas en su significado más profundo, puesto que las flores y posteriormente por asociación de ideas todo el mundo vegetal serán un símbolo recurrente de la felicidad. En el ambiente cálido de su infancia, y además profundamente catalán, Barcelona no era aún una ciudad bilingüe, y en su casa se leían los clásicos catalanes en voz alta, surgió la vocación literaria de nuestra autora como una superación de su soledad, ya que pronto, por imperativos familiares, dejó de acudir a la escuela; su vocación, además, surgió paralelamente a un gran auge de la literatura catalana, tanto en el terreno de la poesía —y bástenos citar los nombres de Carner y Riba—, como en el de la novela, balbuceante todavía, pero lleno ya de esperanzas que la guerra había de truncar en flor.

Mercè Rodoreda pensó que la mejor manera de iniciarse en el mundo de la literatura era colaborando en la prensa, y de esta manera escribió artículos, cuentos la mayoría de las veces, para los periódicos más prestigiosos de aquellos años, y cabe señalar la importancia fundamental que tienen los cuentos en la producción de nuestra autora, tanto por su valor intrínseco —se trata a menudo de pequeñas obras maestras, construidas con la paciencia de un miniaturista— como por el hecho de anunciar un cambio de sentido en su evolución. El género, que no en balde ha sido denominado el laboratorio del novelista, permite, por su brevedad y variedad, tanteos y ensayos que si resultan, se pueden incorporar a la novela, ámbito que exige una seguridad y entrega total y sostenida. Simultáneamente a su dedicación periodística, Mercè Rodoreda publicó cuatro novelas, obras de aprendizaje, y que, por lo tanto, no ha incluido, al no reconocerlas como personales y acabadas, en sus *Obras completas* (1976), que se hallan en curso de publicación. De ellas ha dicho que cuando las escribió era muy joven, y también muy inocente, que tenía unas ganas fabulosas de escribir, y poca cosa más. *Aloma*, por el contrario, es la primera novela que acepta como suya, y de hecho el libro obtuvo el premio Crexells de 1938, el más prestigioso de aquellos años, por el que suspiraban todos los novelistas de la época, y que obtuvieron, tan sólo, los mejores de ellos. Mercè Rodoreda fue saludada al recibirlo como un prometedor, pero al mismo tiempo sólido valor de las letras catalanas. Sin embargo, si bien ha reconocido esta novela como su primera obra, al publicarla de nuevo, el año 1969, la ha vuelto a escribir totalmente, conservando, eso sí, la temática y ordenación inicial. El hecho demuestra la escrupulosidad y rigor de Mercè Rodoreda frente a su obra literaria y, evidentemente, frente

a su lector, que éste sabe agradecer en lo que vale en unos tiempos en los cuales la improvisación acostumbra a ser moneda corriente.

De todas maneras, *Aloma,* ya en su versión inicial, ligada, como es lógico, a la escritura de aquellos años, es una novela de gran perfección y muy trabajada —todos sus elementos, por insignificantes que parezcan, tienen una razón de ser, como preconizaba Flaubert, y están perfectamente trabados. La novela, además, una novela que podemos denominar para entendernos psicológica, apunta también cuáles serán las características de su prosa. Una prosa que será eminentemente poética y simbólica. Y es significativo notar cómo Mercè Rodoreda inicia su producción presentándonos a un personaje que se convertirá en entrañable, un personaje femenino, como lo son todos los de nuestra autora en esta su primera etapa, y que es además una adolescente. Y de esta manera, la pérdida de la infancia, el primer y crucial conflicto de la vida humana, se convierte en cierto sentido en el centro de la ficción. Ernesto Sábato ya apuntó que el novelista escribe sobre épocas clave de la vida humana, una de las más conflictivas queda ampliamente reflejada en *Aloma.* El hecho, si consideramos en conjunto la producción de Mercè Rodoreda, nos permite plantearnos la lectura de sus ficciones, considerándolas como una especie de autobiografía disfrazada, pero también enlazada, puesto que las novelas quedan abiertas. En efecto, Mercè Rodoreda nos ofrecerá a través de sus ficciones una visión del mundo ligada a una edad diferente cada vez, y que no hará más que ir progresando a través de una galería de personajes femeninos: Aloma o la adolescente; Natalia-Colometa, la protagonista de *La plaça del Diamant,* o la mujer que arrincona la juventud, para dejar paso a una madurez que es, en parte, una liberación; Teresa Valldaura, de *Mirall trencat,* o la mujer a la que vemos envejecer paulatinamente para morir al final de una novela que es la de la destrucción y de la muerte, y que, contrastando con las anteriores, es una novela cerrada. A pesar de las numerosas diferencias que separan estos personajes, asistimos a un proceso vital único: adolescencia, juventud, madurez, vejez y muerte. La vida en su esencia más pura, o mejor dicho, las diferentes personalidades y al mismo tiempo visiones del mundo que ésta al fluir crea, es el material básico de la ficción.

Aloma, que se mueve entre dos edades distintas, presenta una oposición irreconciliable, expresada también simbólicamente: la existente entre la infancia o felicidad —que la flor, símbolo universalmente reconocido, desde el folk-tale a Freud, pasando por Novalis— y el gato, o mejor dicho, gata, una gata a la cual el sexo destruye.

Se trata de una pequeña historia incluida al iniciarse la ficción y que se convertirá en una realidad al avanzar ésta, realizándose además un salto cualitativo (mundo animal/mundo del hombre), que demuestra así el trauma que el sexo representa en una adolescente inocente y soñadora, como lo es el personaje protagonista de la novela, trauma además muy ligado a una época determinada, en la cual el sexo era considerado como un tabú. La oposición será la figura retórica dominante en esta novela, pero también en todas las de Mercè Rodoreda, una oposición que irá evolucionando a lo largo de ellas, y que en esta etapa se centrará en la existente entre el hombre y la mujer; el primero, cargado de connotaciones negativas (egoísmo, sexualidad...); la segunda, con una carga quizá excesiva de bondad, inocencia... Una adolescente, en suma. No olvidemos, sin embargo, que, como ya hemos apuntado, es el punto de vista femenino el dominante a la ficción. Y cabe señalar, también, que son profundamente subjetivas. Progresivamente, al avanzar la vida, y, evidentemente, la edad de la autora, esta oposición dejará paso a otras, manteniéndose, sin embargo, esta figura como la dominante de sus novelas. Puesto que Mercè Rodoreda, como la mayoría de autores, gira siempre alrededor de un mismo tema. Roland Barthes señaló ya que la historia de un novelista es la historia de un tema y de sus variantes, mientras que en este mismo sentido, Ernesto Sábato piensa que las obsesiones de un novelista tienen sus raíces en zonas profundas del yo, y como más profundas, menos numerosas, «la más profunda pienso que es única y todopoderosa, es la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero, que escribe siempre sobre un único tema. No creo en los que escriben sobre muchos, seguro que son superficiales».

Aloma, sin embargo, fue publicada en un mal momento, históricamente hablando, ya que la guerra civil y el posterior exilio de Mercè Rodoreda cortaron de una forma dramática y drástica la continuidad de su producción. Refugiada en el sur de Francia, concretamente en el castillo de Roissy-en-Brie, juntamente con un grupo de intelectuales catalanes, pasó posteriormente a París, recobrando allí una cierta estabilidad que se quebró al ser invadida la ciudad por los alemanes. De esta manera, casi pasivamente, la novelista se vio envuelta en dos de los acontecimientos más desgarradores del siglo XX, la guerra civil española y la guerra mundial. La literatura, ante la magnitud de esos acontecimientos, hubo de ser relegada a un segundo término. En una entrevista que le hizo Baltasar Porcel, confesó

que escribir en estas circunstancias le parecía una ocupación espantosamente frívola:

> La huida de París a pie, con algunos espectáculos alucinantes: incendio de Orleáns, bombardeo del puente de Beaugency, con carros llenos de muertos... Dos años en Limoges, muriendo al día como aquel decía. Dos años en Burdeos, viviendo (...). No hubiera podido escribir una novela aunque me hubieran apaleado. Estaba demasiado desligada de todo, o quizá demasiado terriblemente ligada a todo, aunque esto pueda parecer una paradoja.

Hasta que este vivir angustioso y precario no se apaciguó y Rodoreda pudo recobrar la estabilidad económica y emocional, no volvió a la literatura de una forma regular. Pero en Ginebra, lugar rodeado de agua y vegetación, elementos imprescindibles de esta nueva etapa que podrá ahora emprender, volvió a escribir de una forma continuada. Ginebra fue su ciudad de residencia durante muchos años, y desde ella surgieron unas novelas que podemos denominar de madurez, tanto por el tema tratado, que se relaciona con esta edad, como por la seguridad que reflejan. Primeramente, y como intento de entroncar con su vocación de juventud, escribió un conjunto de cuentos *Vint-i-dos contes* (1958), libro que ganó el premio Víctor Català de 1957: «Era como si no hubiese escrito nunca —dijo nuestra autora—. Hice los otros (cuentos) sin saber dónde iba, por tozudez, por una especie de fidelidad a la vocación de mi adolescencia.» Lógicamente, el libro, de gran unidad temática, refleja, en cambio, una crisis de técnicas, y no podía ser de otro modo, puesto que habían transcurrido veinte años justos desde la publicación de su última novela. Veinte años repletos de acontecimientos que constituyen una experiencia decisiva para una novelista: guerra civil, exilio, guerra mundial... Pero veinte años, también, que se hacen sentir a la hora de ponerse a escribir y de enfrentarse con unos temas que, evolucionando con el paso de los años, son, sin embargo, tenaces. En *Vint-i-dos contes*, por ejemplo, hay algunos cuentos que reflejan la influencia de Hemingway, con su técnica característica, el behaviorismo, autor de la máxima actualidad en aquellos años y que interesó vivamente a nuestra autora.

Pero si *Vint-i-dos contes* es una obra importante dentro de la producción de Mercè Rodoreda, esto es debido a que en los tanteos de su escritura la autora efectúa un ensayo que se cargará de consecuencias para su producción posterior. Se trata del hallazgo de un tipo de escritura, que utilizando un término empleado por Barthes podemos denominar hablada, y que el crítico francés considera una de

las más audaces y revolucionarias del siglo XX, y que será el común denominador de los escritos de Mercè Rodoreda de esta etapa de madurez. Nos estamos refiriendo especialmente a tres cuentos: *La sang, Tarda al cinema* y *En el tren.* En los tres casos hay la supresión del narrador —un narrador presente e incluso omnisciente en *Aloma*—, una supresión que permite el desdoblamiento con el personaje, lo que Pouillon, el conocido crítico francés, denomina *visión con,* ya que a través de su palabra, siempre reveladora, se pone de manifiesto una determinada visión del mundo y de sus problemas. Se trata de una palabra que no puede ser contrastada, porque el interlocutor, al cual la crítica francesa denomina *narrataire,* es mudo, y de esta manera el subjetivismo, presente ya en *Aloma,* no hace más que exacerbarse de manera muy visible. La poeticidad, constante de la prosa de Mercè Rodoreda, evolucionará y nacerá ahora de la palabra de un personaje, perteneciente a las capas populares, como se da en los cuentos citados, joven o si más no ingenuo, que dejará transparentar en su palabra una determinada visión del mundo, a menudo *naïve.* Una palabra que es una recreación artística y depurada del nivel popular y que se convierte así en poética. Mercè Rodoreda empieza a recuperar a través de ella un tiempo y un país ligado a su infancia, su patria verdadera, como lo fue para Baudelaire, y que es la Barcelona inmediatamente anterior al conflicto bélico, una ciudad entrañable para Rodoreda, y hacia la cual dirige su mirada, ahora desde una perspectiva temporal y espacial lejana, que le permite de una forma lenta y paciente irla convirtiendo, como un buen número de grandes creadores, en un mito; un mito que apunta tímidamente en *La plaça del Diamant,* pero que será una rotunda realidad en *Mirall trencat.*

Sin embargo, es *La plaça del Diamant* (1962) la obra clave de Mercè Rodoreda, considerada por la crítica como la novela más importante de la posguerra, y que es además el más rotundo *bestseller* de la literatura catalana moderna, que recientemente se ha convertido, también, en una obra cinematográfica. El personaje central de la novela continúa siendo un personaje femenino, Natalia, que al casarse con Quimet, el prototipo del hombre prepotente, presente ya en *Aloma,* cambia incluso de nombre para demostrar claramente la pérdida de identidad que sufre al tener relaciones con él, y se convierte en Colometa —título inicial de esta novela con el cual concurrió al Premi Sant Jordi, el más importante de la posguerra, y que, incomprensiblemente, no ganó—. De esta manera se demuestra la sumisión, e incluso la anulación, de la mujer, una mujer de una época y

características determinadas, con un tipo de hombre igualmente concreto, y la novela se iniciará con la temática global de *Aloma*. Pero el libro abarcará más vida del personaje, y su maduración, su hacerse plenamente mujer, se convertirá en el centro de la ficción —y por ello podemos denominar a esta etapa de madurez, tanto por su temática como por la plenitud de los recursos que demuestra poseer Mercè Rodoreda—. Pero la maduración del personaje irá ligada íntimamente a la historia de Cataluña, y éste es uno de los valores esenciales de la ficción: la vida de Natalia-Colometa no está en contradicción con la sociedad de su tiempo (esquema de la novela según Lukacs), sino que se funde en ella, las dos siguen un proceso idéntico. El pretexto de la novela, su punto de partida y su desarrollo posterior, es la focalización interna de un personaje femenino perteneciente a una colectividad concreta, el barrio de Gracia, un barrio eminentemente popular, que vivió con intensidad los acontecimientos políticos más relevantes de este período, y que fueron: la proclamación de la República, llena de esperanzas, y la guerra civil, que las cortó de raíz. Y de esta manera lo que es aparentemente una historia como tantas otras, «My dear, these things are life», reza el lema de la novela, se convierte en algo con un significado mucho más profundo. Siendo, también al mismo tiempo, un claro reflejo de la vida de Mercè Rodoreda, convertido hábil y sabiamente en ficción. De ella dijo su autora: «Es lo más alejado de mí, y es, también, donde estoy más presente. Es lo que se denomina *L'esprit de la lettre*.» Porque *La plaça del Diamant*, como toda gran novela, es una obra polivalente, que ofrece varias lecturas posibles.

En efecto, en un primer nivel de lectura es la historia testimonial de una mujer que pasa en su vivir, en su viaje por la vida, por distintas etapas vitales, por tres concretamente, que una escritura que se va diversificando denota claramente. Y así, los 17 primeros capítulos, de los 49 de los que consta la novela, describen la monotonía de una vida cotidiana, con unas preocupaciones que la misma narradora denomina *pequeñas*. Aparentemente no pasa nada, tan sólo los acontecimientos de una vida corriente (noviazgo, matrimonio, enfermedades, nacimientos...), pero a partir de aquí se va tipificando un momento histórico y/o social ya muerto desde la perspectiva de presente de la narradora, y evidentemente, también de la novelista. Una tipificación que se consigue con la evocación: *a)* de un tiempo de ceremonias, que rompen o refuerzan la monotonía de la vida de cada día (bendecir la palma el domingo de Ramos, ir a la fiesta mayor del barrio...); *b)* de unos objetos apa-

rentemente insignificantes, pero que descritos en sus rasgos más concretos tienen el poder de recrear una época en la cual eran corrientes («fogó de terra grisa lligat amb ferros negres», «sabatilles de quadrets de color de cafè amb llet»...); *c)* de lugares de la topografía urbana (Montjuïc, Parc Güell...), que en algún caso son únicamente característicos de esta época: el bar Monumental...; *d)* de una determinada concepción del mundo, plagada de supersticiones y errores populares, a menudo llenos de gracia, otras veces sorprendentes. De esta manera, un mundo en plena ebullición toma cuerpo a partir de la palabra de uno de sus componentes. Un mundo dominado por la comunicación constante entre la gente, y por ello lo que domina en esta parte de la ficción es la narración de palabras en forma directa e indirecta (dejando de lado la narrativizada, que es la más reductora). Pero esta vida corriente deja paso a otra en la cual las complicaciones aumentan considerablemente y se convierten en *grandes* (desde el capítulo XVIII al XXXII). Ahora los acontecimientos políticos ocupan un lugar principal, y frente a su magnitud, la vida personal tiene que ser relegada a un segundo término, principalmente por el marido de Colometa, Quimet, que vive con gran intensidad la proclamación de la República y la guerra civil. La vida se hace especialmente difícil y los personajes tienen que dar lo mejor de sí mismos: a menudo la vida, como lo harán Quimet y sus compañeros, ya que, como dice uno de ellos, «si perdem ens es borraran del mapa». Se trata de un grupo de hombres anónimos, que forman, sin embargo, el verdadero tejido de la historia. Pero esta vida angustiosa tiene una contrapartida positiva, y es la maduración, a menudo sorprendente, de los componentes de este auténtico microcosmos. Maduración especialmente para Natalia-Colometa, la indiscutible protagonista de la ficción, que hasta ahora vivía encerrada entre las cuatro paredes de su casa —las casas simbolizan, en parte, la opresión de la mujer y son, juntamente con el jardín, los escenarios recurrentes de Mercè Rodoreda—, y debido a las dificultades económicas, tiene que salir fuera de ella a trabajar, y de esta manera se da cuenta de su situación de explotada dentro de la sociedad: explotada por el marido, por los hijos, por los señores de la casa donde presta sus servicios. Y decide rebelarse, su toma de consciencia es así evidente. Pero la vitalidad, la entrega madura que supone esta nueva etapa vital se corta drásticamente con la muerte del marido y de sus amigos en los distintos frentes de lucha. En estos capítulos de la narración, ésta se tiñe de un auténtico aliento épico, expresado preferentemente a través de un discurso narrativizado, que denota la esencial soledad

del personaje, y que se convertirá en mítico en la parte final, cuando con la pérdida de la guerra ha desaparecido también cualquier vitalidad.

En efecto, los últimos capítulos de la novela (XXXIII al XLIX) se remontan al mundo desierto de la posguerra de Barcelona —un mundo que Mercè Rodoreda ya no conoció, puesto que lo vivió en el exilio—. Ahora el nuevo marido de Natalia, el marido de la posguerra, Antoni, y debido a las heridas recibidas en el frente, será un impotente. Este es otro de los detalles fundamentales de una novela donde éstos abundan, y no en balde ha dicho Mercè Rodoreda que lo más importante de las novelas son precisamente sus detalles. De manera similar, Barcelona, tan minuciosamente descrita en su parte inicial, se convierte en un espacio brumoso e inconcreto. Así pues, vamos evolucionando del mundo cotidiano hacia el mítico, puesto que Natalia-Colometa, después de su aventura vital tan desoladora, trata de liberarse, buscando, por un lado, el aislamiento, y por otro, la inmersión en el mundo vegetal y animal, del cual se excluye radicalmente al hombre. Adquirirá, pues, unas raíces míticas: ahora paseará por parques y jardines indeterminados, pero gracias a ello universales, como lo es evidentemente todo mito. De todas formas, para poder vivir esta nueva vida, Natalia-Colometa tiene que procurar que el pasado, más vivo todavía que el presente, muera. Y es lo que intenta. Con un cuchillo en la mano vuelve a su barrio —a la plaça del Diamant, que es además el título connotativo de la novela, y que hace referencia al escenario que la abre y la cierra—, y gracias a un chillido desgarrador lo consigue. Un chillido que ha tenido que reprimir a lo largo de su vida de aceptación y sufrimiento callado, y que opera en la vida del personaje como una especie de catarsis. Todo ello efectuado a través de lo que Freud denomina sueño despierto, y que la escritura de la ficción refleja mediante un monólogo interior de carácter joyciano. Y a partir de este momento puede establecer la protagonista de la ficción un pacto con la realidad, que no es, a pesar de todo, cualitativo. La novela termina, pero al mismo tiempo, como es una constante en las de esta etapa, permanece abierta de una forma altamente esperanzadora: con la presencia de unos pájaros —el elemento alado es un símbolo de liberación muy arraigado, como veremos posteriormente, en la narrativa de Mercè Rodoreda— que «baixaven de les fulles, com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i es barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents». Donde este «contents» final parece abrir esta vida futura de una forma que se anuncia altamente esperanzadora.

Pero *La plaça del Diamant* es, como lo es toda la producción de Mercè Rodoreda, de una forma más o menos acusada o, mejor dicho, en una progresión creciente, una novela simbólica, que incluye en su universo de ficción una multitud de símbolos, dinámicos los unos, estáticos los otros, de entre los cuales sobresale uno, la paloma —y no en balde su protagonista se llama Colometa, es decir, pequeña paloma—, que es el «leit-motiv» de la novela. Primeramente la paloma es un animal cotidiano y concreto —descrito minuciosamente en todas sus variedades posibles—, que llega incluso a invadir la casa de Natalia, a quien su marido le ha cambiado el nombre tan sólo al conocerla por el de Colometa. En este momento de su vida la paloma, tal y como es descrita, es un símbolo claro de su vida de sujeción y de trabajo, pero también de vitalidad: de su vida con Quimet, ligada a un momento histórico conflictivo y dramático, pero esperanzador. Por eso la rebelión de Colometa, su toma de consciencia, se centra en la eliminación de las palomas, que son el símbolo visible de su opresión. Y por ello, de una manera plenamente significativa —y todo lo es en este universo de ficción perfecta y minuciosamente construido—, la muerte de Quimet, un prototipo de hombre determinado, coincidirá con la muerte de la última paloma. Pero con su muerte no desaparecerán de la vida de Natalia-Colometa, sino que, como su misma existencia, efectuarán una evolución significativa y se convertirán en seres bellos e inmateriales, casi angélicos, gracias a la imaginación y a la fantasía y, evidentemente, gracias también a su muerte. Se trata de símbolos que denotan la liberación, pero también la falta de fuerza, ligados a dos épocas de Cataluña, la Barcelona vital de antes de la guerra y la de posguerra, desolada e impotente, como lo será el nuevo marido de Natalia. Todos los detalles son, pues, plenamente significativos y contribuyen a crear esta sensación de plenitud y de obra redonda que toda la ficción respira. Una de las más definitivas de la literatura catalana contemporánea.

El carrer de les Camèlies (1966), la novela que publicó a continuación, es de hecho una continuación —y en este caso ganó el Premi Sant Jordi—, pero al mismo tiempo exasperación de la obra anterior, una exasperación que actúa como una liquidación de los procedimientos realistas hasta ahora utilizados. Efectivamente, la protagonista, Cecilia Ce, representa un caso límite de explotación de la mujer por el hombre por el hecho de tratarse de una prostituta. Sin embargo, ella también, a través de su periplo vital, de su hacer camino por la vida, conseguirá madurar, y de la situación de oprimida pasará a la de dominadora. Como Natalia superará plenamente su

inocencia inicial y se convertirá en un ser auténticamente adulto. Y para demostrarlo, un elemento alado, también, el ángel en este caso concreto, empezará a proliferar en su vida. Unos ángeles de gran variación que irán llenando y decorando la casa con jardín, que finalmente ha logrado adquirir. Y de esta manera la recuperación del jardín, ligada evidentemente a la de la flor, simboliza la felicidad, una felicidad propia de la infancia, pero que también se puede conseguir con la madurez, con el dominio de la propia persona y con la seguridad que ello proporciona. Y todo, como en *La plaça del Diamant* y en esta etapa, a través de la escritura hablada y a partir del recuerdo de un personaje femenino que nos cuenta su vida, ligada al mundo desolado de la posguerra. Un mundo desolado como lo es la vida solitaria y desarraigada de este personaje, que para evidenciar con claridad su peculiar situación es una niña que ignorará siempre quiénes son sus padres, una niña a la que encuentran un matrimonio a la puerta de su casa del carrer de les Camèlies, una calle que, como en el caso de la novela anterior, es el escenario inicial y final de una ficción que permanecerá abierta, porque la vida del personaje continúa fluyendo al acabarse la novela, cuando la niña extraña de su inicio se ha convertido ya en una mujer segura que vuelve para recordar su pasado al carrer de les Camèlies, donde inició su vida.

Jardí vora el mar (1967) es una novela ligada a esta etapa, pero proyectada hacia la que seguirá, y que estará presidida por el mito, las fechas de redacción y de publicación son harto significativas, ya que el libro fue iniciado en 1959 y concluido en 1960. Todo ello es bien patente en el tratamiento de la materia narrativa, ya que la historia principal —los amores trágicos de una pareja— no son narrados directamente por quien los vive, sino por un personaje inédito, pero cargado de sentido: un viejo jardinero que desde una perspectiva alejada los presencia; en definitiva, se trata de una especie de *voyeur*. Existe, por lo tanto, un distanciamiento opuesto al subjetivismo de las obras anteriores, y un punto de vista masculino, frente al femenino, preponderante anteriormente. A pesar de todo, se trata de un hombre viejo, tierno y afectuoso, que cuida con amor y solicitud el espléndido jardín de una casa de verano situada en un lugar indeterminado de la costa catalana, y que, por lo tanto, no tiene ningún punto de contacto con los hombres que presentaba anteriormente Mercè Rodoreda. Y de esta manera, junto al símbolo recurrente de la flor y del jardín, surge uno inédito y que conseguirá dominar en la etapa anterior, el agua, en este caso concreto el mar. Se trata de un símbolo de probada universalidad, ligado a la muerte, pero tam-

bién a la infancia, y que fue muy utilizado por los simbolistas. Y también por Poe, autor que ha frecuentado Mercè Rodoreda, y que admira profundamente. Ahora bien, al no ser ya los personajes niños, esta recuperación de la infancia que el agua simboliza tendrá que pagarse a un alto precio. Con la muerte. Una muerte a menudo mucho más poética que la vida al ir ligada a la supervivencia, con un tema inédito y siempre sugerente: la metamorfosis. El mito se irá apoderando de los universos de ficción creados por Mercè Rodoreda a partir de unos personajes que, como ella misma, empiezan a envejecer.

Y si hemos apuntado la importancia fundamental de los cuentos en la evolución de Mercè Rodoreda, la veremos una vez más en este caso concreto. Ahora bien, si hay evolución, cosa que equivale a vitalidad, hay siempre en la producción de nuestra autora una absoluta fidelidad a unas obsesiones que son constantes a lo largo de su obra. Y *La meva Cristina i altres contes* (1967) es una prueba bien palpable de ello. Una prueba que constituye una de las aportaciones más bellas y sugerentes de Mercè Rodoreda a la literatura catalana moderna. El personaje que hasta ahora nuestra autora enfrentaba a una sociedad y/o tiempo histórico que lo condicionaba, se encuentra ahora frente a un mundo inédito: la Naturaleza, con mayúscula. Es decir, no meramente un paisaje, sino también los animales que lo pueblan y los astros que lo presiden, o sea un universo total. Total y prodigiosamente vivo, y que puede, en un momento determinado, llegar a apoderarse del personaje. Surge a partir de aquí un tema siempre inquietante, el de la metamorfosis, apuntado tan sólo en algunos cuentos *(Una fulla de gerani blanc, La gallina...)*, pero que es una palpable realidad en otros *(La salamandra, El riu y la barca...)*. Y al tratar de este tema se nos impone una inevitable comparación, la de Kafka, maestro en el tema. Pero cabe señalar que si la metamorfosis en el autor checo es la representación de la muerte, en el caso de nuestra autora significa la pervivencia o reabsorción en la naturaleza viviente, con la posibilidad de una vida de mayor plenitud que la que hasta ahora se ha llevado. Las heroínas rodoredianas que se movían en un mundo cotidiano y concreto, preferentemente en lugares característicos de la topografía de Barcelona, que además daban título a las novelas, empiezan ahora a caminar por espacios abiertos e indeterminados, poblados por una rica vegetación y presididos por el agua, que adopta las formas más variadas posibles: río, mar, lluvia...; su narrativa avanza de esta manera por los caminos siempre universales del mito y abandona el realismo más o menos simbólico que

Mercè Rodoreda

Dos fotogramas de la película *La plaza del Diamante*

hasta ahora había cultivado. Las novelas cambian radicalmente de estructura, y de abiertas pasan a ser cerradas, ya que, por una parte, el mito se relaciona con la etapa de vejez, y, por consiguiente, con la muerte —los personajes son hombres o mujeres, indistintamente, ya que con el paso de los años el trauma sexual, la oposición entre los dos sexos, parece haberse borrado—; pero, por otro lado, Mercè Rodoreda no trata de reflejar el mundo de manera más o menos fidedigna, sino de crear mundos autónomos y autosuficientes, que no tengan posibilidad de pervivencia una vez concluida la ficción, ya que son únicamente obra de su paciente creadora —y pensemos en este sentido en otro ejemplo ilustre, en Gabriel García Márquez y en sus *Cien años de soledad*—. Así pues, si hasta ahora las relaciones se establecían entre el hombre y la mujer, considerados siempre como antagónicos, o bien entre la mujer y la realidad circundante, casi siempre imposible de dominar, y casi siempre, también, causante de frustración, a partir de este libro de cuentos se establecerán entre el personaje y un mundo universal y abierto; un mundo sin datación posible, ya que el mito tiene el poder de sustraernos del tiempo histórico y de lanzarnos, en cambio, hacia el Gran Tiempo, dentro de un espacio de plenitud imposible de medir. La poeticidad y el subjetivismo no hacen más que exasperarse, y la visión del mundo que se nos ofrece ahora, a partir de una edad determinada y libre de condicionamientos de cualquier tipo, es profundamente sugerente y nace de una manera preferente de una imaginación de gran riqueza que la autora, sin embargo, mantiene bajo un control riguroso; el prodigio de esta manera tiene que someterse a unas leyes inflexibles, constantes y de gran rigor para poder producirse.

Esta nueva manera de mirar la realidad, de vivir la vida, y como consecuencia directa de concebir la novela, la incorporará Mercè Rodoreda a una ficción de gran ambición, *Mirall trencat* (1974), que marcada por el mito se convertirá en algo mucho más inquietante de lo que a simple vista parece: un amplio *roman-fresque* de la vida de una familia de la burguesía catalana. Aparentemente, pues, se trata de una especie de saga familiar, muy distinta debido a su complejidad y barroquismo de las obras anteriores. Esta vez nuestra autora, como si de un demiurgo se tratara, crea al iniciarse la ficción un universo de gran fastuosidad que aniquilará completamente al concluirse la novela. Nada, por lo tanto, de la obra abierta, aparentemente sencilla y lineal de las etapas anteriores, sino decididamente enrevesada, fastuosa y cerrada. El espejismo, el bello espejismo de *Mirall trencat*, desaparece completamente al concluirse el universo de ficción con su última línea.

De todas maneras, en esta ficción continúan presentes e igualmente antagónicos los dos mundos recurrentes de las novelas de Mercè Rodoreda, con los dos escenarios que los engloban. Se trata evidentemente del mundo de los adultos contenido en la casa, en este caso una casa magnífica, una torre espléndida situada en el barrio de San Gervasio —el barrio recurrente de la vida y la obra de Rodoreda, ya que en esta autora las dos fluyen en íntimo contacto. Pero también del de la infancia, contenido en un jardín igualmente fastuoso, poblado de árboles majestuosos y generalmente connotativos de inmortalidad, y de pájaros exóticos; pero de todos estos elementos sobresale uno por su gran importancia dentro de la novela: se trata del laurel, que adquiere casi la categoría de personaje y que es, además, el lugar escogido para una especie de ritual, para la inmolación, y posteriormente inmortalidad, de una niña, María, que se convierte, así, en la auténtica heroína de la ficción, con una categoría que la acerca al mito.

Efectivamente, hay en *Mirall trencat* dos mundos contrapuestos, el de los niños y el de los adultos; unos adultos que arrastran todos ellos una vida de frustración que tan sólo queda mitigada por el recuerdo, siempre más vivo que el momento actual, y también de mayor plenitud y felicidad. Y por ello *Mirall trencat*, la novela de la vejez y de la muerte, la más bella formalmente de Mercè Redodera, es también la más desolada, la más decadente. Porque estos personajes, desde la privilegiada perspectiva que dan los años, por una parte, y por el hecho de pertenecer a un nivel social alto, por otra, no hacen más que reflexionar, que dar vueltas a su vida, a su pasado, en vez de vivir, como lo hacían las anteriores heroínas de nuestra autora, que llegaban a menudo a un auténtico viaje *au bout de la nuit*. Lógicamente ahora las meditaciones de unos personajes en general viejos versarán preferentemente sobre el paso del tiempo, de un tiempo que en su paso nos hace extraños, extranjeros a nosotros mismos. Se trata, en definitiva, del clásico tema del *Ubi sunt?* De todas estas meditaciones llenas de desencanto nace lógicamente un sentimiento de fracaso, de profundo desaliento. Las reflexiones, además, por el hecho de estar desdobladas en múltiples personajes, tienen un carácter de universalidad. Una frase de Eladi, un *dandy* abúlico y displicente, uno de los personajes de este rico universo de ficción, parece resumir de manera harto elocuente el sentir de todos ellos: «La seva vida, potser sí que era una vida trista, però no son tristes totes les vides es visquin com es visquin?»

El mundo de los niños, en cambio, es un mundo bello y ellos tienen clara consciencia de este hecho y por ello exclaman: «El món

dels grans era un món lleig.» Este mundo, un mundo lleno, sin embargo, de ambigüedad, quedará truncado, como es norma de las ficciones de Mercè Rodoreda, con el conocimiento del sexo, un sexo que, como sinónimo de prohibición que es, rompe el mundo total, armónico y unitario de la infancia. Su conocimiento expulsa del paraíso infantil a unos niños que, en el mismo momento, dejan de serlo. Y éste es, además, el motor de la tragedia y del hundimiento progresivo del universo familiar y, en consecuencia de la novela. Porque uno de los componentes del triángulo infantil, María, el más lúcido e inocente de los tres, sabe perfectamente lo que quiere: no dejar su infancia, aferrarse a ella, aunque tenga que pagarlo muy caro: con su propia vida. Y en compensación a este gran sacrificio —casarse desangrándose en el laurel— obtendrá la inmortalidad que va ligada al hecho tan preciado de permanecer para siempre en el jardín, símbolo de su infancia. Y de esta manera la infancia se convertirá en un mito. María se transformará en el arquetipo del niño-el niño laurel. «El mitologema del niño —según Kerenyi— es el estado solitario del niño, en esencia huérfano, pero, a pesar de todo, en su casa en el mundo original donde es amado por los dioses.» Pero, con el fluir de la vida, la infancia no hace más que crecer, que magnificarse o mitificarse, para decirlo con una sola palabra. «Una infancia que no cesa de crecer», escribe Bachelard —posible modelo de los símbolos de Mercè Rodoreda en esta etapa—, «este es el dinamismo que anima los sueños de un poeta cuando nos hace vivir una infancia, cuando nos sugiere revivir nuestra infancia.»

Y si *Mirall trencat* es una novela realista en su primera y segunda parte, a partir de la tercera, que corresponde a la muerte de María, ya no lo es tanto y en ella empiezan a dominar los elementos fantásticos. Porque dos personajes del universo de ficción, dos personajes femeninos, que son, además, los que a lo largo de su vida más se han fundido con el universo vegetal, siempre tan sugerente en esta etapa de la narrativa de nuestra autora, no morirán del todo. María, como niña que es, permanecerá en el jardín al suicidarse en el laurel; mientras que Teresa, su abuela, al morir debido a los años y la enfermedad, permanecerá viva en la casa, preferentemente en su habitación donde ha transcurrido la mayor parte de su vida; ambas, pues, serán las heroínas de la ficción, pero también unos fantasmas, que con su presencia cuestionarán el realismo hasta ahora dominante en la novela. Pero al terminarse *Mirall trencat*, este universo eminentemente de ficción no permanecerá abierto, sino que, a diferencia de los anteriores, se cerrará de una forma total y definitiva. El elemento alado que aparecía como una esperanza final de las ante-

riores novelas, será sustituido por un animal subterráneo y repugnante que, además, se consumirá entre las llamas: se trata, en efecto, de una rata de grandes dimensiones. De esta bella fabulación nada quedará en pie.

Significativamente un tiempo determinado va marcando de lejos el fluir de la historia. Porque esta novela se inicia a finales del siglo pasado y concluye al finalizar la guerra civil. Una guerra civil que decretó la muerte de un tipo de vida, de un mundo, en definitiva, que es el que vivió de manera entrañable nuestra autora en Barcelona, y más concretamente en un barrio, el de San Gervasio, que es el escenario único y absoluto de la novela, donde viven encerrados, como si de una torre de marfil se tratada, todos los personajes de la ficción. De esta manera el barrio, ligado a un tiempo histórico determinado y a una edad de la vida humana, la infancia, se convierte en un mito auténtico. Puesto que en *Mirall trencat* hemos asistido a una lúcida recuperación de este primer período de la vida a través de la muerte voluntaria, del suicidio; un suicidio que había sido siempre una tentación en las heroínas de nuestra autora, pero nunca una realidad, como lo es en este caso. Se desarrolla, pues, en la novela la concepción rilkiana del niño como escogido, como aquel que ve y que conoce. Y si Kerenyi insiste en la relación agua-niño, el agua es de hecho el elemento fundamental de *Mirall trencat* y el lugar donde se producen todas las muertes —la de Bárbara, una artista; la de Jaume, un niño, y la de María, que se suicida lanzándose sobre un laurel, que es, sin embargo, «como un mar»—. Y así se desarrolla en este universo de ficción una verdadera religión de la infancia, relacionada de una manera estrecha y casi inconfundible con la muerte. El tratamiento mítico se reservará, por lo tanto, para la infancia, y se eliminará de una vida que ha demostrado ser, a lo largo de las ficciones de Mercè Rodoreda, sinónimo de frustración. Con *Mirall trencat* nuestra autora pone término a una larga etapa de su producción, la que ha tenido la vida como alimento básico de la novela. Pero ahora se abre paso otra en la cual la imaginación, la fantasía —una varita mágica según notó con extraordinaria agudeza Carles Riba, y de hecho no es otra cosa—, ofrecerá otras nuevas oportunidades, unas oportunidades nuevas y sugerentes. Mercè Rodoreda demuestra, pues, su gran vitalidad, su búsqueda constante de nuevos caminos para su producción literaria. Ahora dejará correr libremente una imaginación que hasta ahora mantenía bajo un control riguroso.

Y, como es norma en la producción de nuestra autora, es de nuevo un libro de cuentos, *Viatges i flors* (1980), el que señala este cambio de orientación, un cambio que dará paso a una novela, en apariencia,

muy distinta a las anteriores, *Quanta, quanta guerra* (1980). Mercè Rodoreda en el libro de cuentos parece hacer suya una frase del gran romántico Hoffmann en la que éste viene a decir que el hombre no quiere, a ningún precio, satisfacerse únicamente de nuestro universo y se lanza a un viaje por pueblos extraños, o bien descubre flores insólitas gracias a su inventiva, pero también a su voluntad solitaria y orgullosa de divinidad. Ahora, por lo tanto, las flores no serán ni corrientes *(Aloma)* ni espléndidas *(Mirall trencat)*, sino que nacerán única y exclusivamente de la fantasía de nuestra autora, que se convertirá de este modo en su única y paciente creadora. De manera parecida acaecerá con los pueblos. Estos carecerán de referente real y, situados en lugares lejanos e inconcretos, tanto en el tiempo como en el espacio, se transformarán en míticos. Mercè Rodoreda parece suscribir el credo romántico —es de hecho una gran admiradora de los poetas ingleses y alemanes románticos—, ya que éste puede resumirse en un postulado único, el de un pensamiento subjetivo verdadero en sí mismo, de una interioridad sin medida posible, que por el hecho de no reclamar ninguna prueba ni control devuelve al hombre el sentimiento de la propia divinidad y le permite recuperar la infancia perdida. Esta infancia alrededor de la cual siempre da vueltas la narrativa de Mercè Rodoreda.

«Viatges a uns quants pobles», la primera parte del libro, tiene como hilo conductor el viaje de un hombre por 19 pueblos, todos ellos singulares a pesar de sus diferencias, y surgen así pueblos crueles, tiernos, tristes, macabros... Mercè Rodoreda demuestra la diversidad de registros de su prosa, a través de un estilo tan profundamente personal que se ha vuelto inconfundible. Los protagonistas de estas narraciones no son ya los hombres, sino los pueblos, lugares siempre insólitos y singulares, mientras que los hombres se caracterizan por un gregarismo a menudo agobiante. «Flors de debó», la segunda parte, tiene unos rasgos similares a los de la primera y en ella nace una flora insólita, a menudo revestida de una categoría especial, y acompañada de una fauna igualmente singular y de nombres muy sonoros. Pero estas flores, sorprendentes por su aspecto, lo son también por su comportamiento, un comportamiento que es casi humano. Mercè Rodoreda, a partir de los pueblos y flores evocados, consigue que nazcan en el lector los sentimientos más variados y sutiles posibles: el miedo, la ternura, la tristeza..., es decir, los ritmos fundamentales de la vida humana, recreados ahora a partir de una fantasía extraña y sugerente. Y en este caso, como a lo largo de toda su narrativa, el sentimiento reviste más importancia que el pensamiento y es el motor principal de la fabulación. Todo ello posibilitará

la creación de un universo novelesco de una rara densidad y de unas características distintas a las de sus ficciones anteriores, *Quanta, quanta guerra.*

En efecto, Mercè Rodoreda hace que el protagonista de su novela sea un chico joven, Adrià Guinart, «amb la llet als llavis, que com als poetes tot el que veiés el deixás sorprés», pero notemos que se trata de un adolescente y, por el hecho de serlo, de un inocente. Nuestra autora ha declarado su predilección por este tipo de personajes, como lo demuestran todas sus heroínas. Sin embargo, la estructura de la novela continúa siendo la misma, la del *Bildungsroman* o de aprendizaje de la vida que había caracterizado la etapa de madurez. Ahora bien, si anteriormente la consecución de la madurez se realizaba a través de un viaje imaginario y común a todos los mortales —el paso de los años, la propia vida—, en este caso se trata de un desplazamiento real, de un auténtico viaje con todo lo que ello comporta. Y, de hecho, el viaje como aprendizaje de la vida y en consecuencia como estructura narrativa es una constante literaria de gran tradición: pensemos tan sólo en la *Odisea* de Homero o en *Hyperion* de Hölderlin. Y de esta manera la transformación de este adolescente en adulto se realizará en un tiempo especialmente breve. Efectivamente, el personaje, con la guerra como telón de fondo, tendrá que enfrentarse a unas situaciones que son, a menudo, límite. Porque a lo largo de un viaje que es casi siempre nocturno y misterioso, presidido por la luna y envuelto por la niebla, Adrià topará con una multitud de personajes que tienen como denominador común su singularidad, por un motivo u otro todos lo serán, y así descubre a hombres grotescos, patéticos, ridículos. A menudo crueles. Se trata de una humanidad realmente sorprendente, a menudo insólita, siempre poco convencional. Pero también descubrirá el amor al conocer a Eva, una muchacha que, como él mismo, corre en pos de su libertad y que morirá en unas circunstancias especialmente dramáticas. Porque *Quanta, quanta guerra* es una novela profundamente desolada al poner al descubierto la insolidaridad, la crueldad y la rudeza que presiden las relaciones humanas. Además nos presenta la soledad radical del hombre en el mundo por una falta total de comunicación y de comprensión existente entre los seres humanos.

Y veremos que Adrià, sin culpa aparente, sin participar mínimamente en la guerra que circula a su alrededor, con la presencia obsesiva de muertos, más entrevistos que no vistos y que son, en definitiva, una especie de iceberg cargado de eficacia para presentarnos los horrores de la guerra, es constantemente apaleado, constantemente maltratado; pero es solamente al final de su viaje cuando descubre su

error: la insolidaridad con los suyos. Y *entonces siente vergüenza*: «D'haver fugit de la guerra com qui fuig de la pesta, sol, sempre sol amb mi mateix, vergonya de no haver defensat alguna cosa, sense saber quina cosa era, però que havia d'haver defensat com tants i tants.» Adrià volverá a su casa, pero ya no será el muchacho inocente que había salido de ella, sino que irá acompañado para siempre por una enfermedad incurable del alma. Ha descubierto qué es en realidad la vida y que al final de ella nos aguarda, inevitable, la muerte.

Con *Quanta, quanta guerra* Mercè Rodoreda demuestra que sabe evolucionar de una manera incluso sorprendente, pero al mismo tiempo permanecer fiel a sí misma, al presentarnos, como siempre a lo largo de su narrativa, que el hombre, en este caso Adrià Guinart, es la medida de todas las cosas, que nada fuera de sí mismo tiene existencia posible. Profundo humanismo, pues, el de nuestra autora, que sabe demostrar que el hombre es la única realidad auténtica de este mundo, la única incuestionable. Pero sobre todo Mercè Rodoreda demuestra su portentosa capacidad de fabulación, su investigación constante, a través de una escritura que se va adecuando con una sabia movilidad a los temas tratados, por variados que éstos sean. Una escritura aparentemente sencilla, pero rica y sugerente, que es una de las creaciones de lenguaje más bellas y originales de la literatura catalana de todos los tiempos.

CARME ARNAU

Dr. Ferràn, 12, 6.º, 2.ª
BCN - 35

FRAGMENT D'UN CONTE

L'Estació

A entrada de fosc vaig arribar davant d'una estació de poble que es veia bombardejada de feia temps. Damunt del portal les agulles d'un rellotge parat marcaven dos quarts de tres. A la paret de davant de la taquilla hi havia un banc mig colgat d'escombreries i, al peu, una tassa amb una cullereta a dintre. La porta vidriera que donava al que devia haver estat l'oficina, tenia els batents cremats. Mig sostre estava ensorrat. En un racó s'hi veia una pila de llenya seca, ben tallada, una estufa de ferro i un matalàs rebentat damunt d'uns quants taulons. A la mà esquerra, un armari de fusta clara, gairebé tocant el sostre, hauria semblat nou si no li haguessin faltat les potes. A la finestra, en comptes de vidres hi havia trossos de cartó enganxats a la fusta amb xinxetes. Em vaig acostar a l'armari; només de tocar-lo, la porta es va obrir de bat a bat fent grinyolar les frontisses. Al cel, per l'esvoranc del sostre, brillava una estrella. La quietud al meu voltant era de mort. Però jo respirava tranquil; a l'últim havia trobat un racó on passar aquella nit. S'acostava algú. Tres dones vestides de negre, molt velles, travessaven la sala de les taquilles arrossegant els peus. Caminaven encorbades, una va dir, el tren no vindrà. Es van ficar a l'andana una darrera de l'altra... Vaig aixecar un cantell de cartó. S'havien assegut damunt d'uns caixons de fruita, negres de serena i de pluges. Les podia veurs bé perquè una clarer estranya els queia recta damunt. La primera es va posar a cabdellar llana negra. La segona a teixir llana negra. La tercera a tallar fils de llana negra. Un vol de criatures espellingades i brutes va travessar les vies i van començar a barallar-se per entre matolls i a tirarse pedres, tot cridant i rient com si el món fos seu. Sense que me n'hagués adonat perquè des d'on era no les havia pogut veure entrar, tres noies sense mitges, amb vestits florits i jerseis blancs damunt dels vestits, em van mig tapar les velles. El tren no vindrà. El tren ja ha passat, Aviat vindrà. No. I si no passava? Tornaríem demà. Al matí i no a la tarda. Abans que canti el gall? Quants i quants trens... Ara s'ha d'aguantar. Tot d'una, al costat de les noies, va caure l'ombra de dos homes. Miran per l'escletxa d'un altre tros de cartó els vaig poder veure bé. Duien pantalons de vellut i anaven en cos de camisa. I gairebé darre-

ra dels homes va arribar la noia. Només li veia les sabates: de xarol i amb els talons d'un pam. Un dels homes la va mirar, l'alegria dels soldats. Es va posar les mans damunt del ventre i es va doblegar de tant riure. Darrera de la noia van entrar quatre dones esbufegant, descalces i despentinades que de seguida es van posar a cridar a les criatures que no juguessin a tirar pedres. La noia dels talons de pam arrossegava un caixó de fruita buit; el va deixar contra d'una columna, ben a la vora de la via, i s'hi va asseure com si li costés molt de doblegar els genolls. Amb les dues mans es va agafar una cama i se la va posar damunt de l'altra a poc a poc. Se li veia la cara molt pintada: els ulls voltats de fosc, les galtes vermelles de la part de dalt, els llavis talment de foc. Duia un vestit escotat. Les mitges eren de randa negra. L'alegria dels soldats. Lluny, potser venia de darrera de la muntanya una veu prima va dir, l'alegria dels soldats. L'alegria dels soldats? Se la van endur a dalt d'un camió gemada com una flor i va tornar a peu gastada com la sola d'una sabata vella.

MERCE RODOREDA

Balmes, 343, 1.º 1.ª
BARCELONA-6

JOSE CLEMENTE OROZCO

1. ORIGENES Y PERSONALIDAD

José Clemente Orozco (Zapotlán, Jalisco, 1883-Ciudad de Méjico, 1949) vivía más por dentro que por fuera y evitaba que su vida o sus ideas pudiesen convertirse en espectáculo. Escribió una jugosa *Autobiografía,* y antes de recogerla en libro, la dio a conocer en 1942 en las páginas de *Excelsior,* pero a pesar de esta confesión, nos comunicó más netamente su visión del mundo y sus aspiraciones más hondas en el conjunto total de su obra pictórica que en sus escritos. Un hombre como Orozco, que se comprometía exclusivamente con lo que él consideraba su deber, tenía que suscitar las reacciones más encontradas. Despertó adhesiones entusiastas, pero también odios cerriles. Nada puso en peligro su equilibrio y siguió pintando en paz consigo mismo, sin preocuparse en exceso ni con los ditirambos ni con las diatribas. Lo que menos le perdonaron sus enemigos fue que no pusiese a todos los *buenos* en un mismo bando, en un mismo pueblo, en una misma clase, y a todos los *malos,* en otro bando, otro pueblo, otra clase. Orozco pintó con igual emoción, respeto y ternura a Hernán Cortés, creador de la patria mejicana, que a Hidalgo, independizador de la misma. A juzgar por la dignidad en que envolvió sus imágenes, ambos eran *buenos* para él, pero eso mal hubieran podido perdonárselo quienes, con escasos conocimientos históricos y más escaso respeto por ellos mismos, hubiesen decidido por anticipado que uno de ellos tenía que ser necesariamente *bueno* y el otro necesariamente *malo.*

Igualmente realista y veraz fue la interpretación que hizo Orozco de los religiosos, de sus virtudes y de sus lacras. Nadie, ni tan siquiera en España, pintó con más respeto y amor a los misioneros que en tiempos de la Conquista protegieron a los indígenas y les impartieron sus enseñanzas, pero nadie, tampoco, radiografió con más fuerza, ni con más gracejo, la manera como los siete pecados capitales se daban cita en otros clérigos que solían ser, por añadidura,

barrigudos y mofletudos. Fue esta justicia de fondo, consustancial con Orozco, la que incluso en un crítico como el norteamericano Mac Kinley Helm, hombre de buena fe y excelente información, pero polarizado en sus juicios morales, originó algunos desconcertados asombros. Helm se extrañó de que cuando el doctor Atl le habló al joven Orozco de la importancia de la Revolución y éste realizó en Orizaba su primera gran serie de dibujos, «aquel sardónico hombre comenzó a burlarse pronto de su propio partido». Semejante actitud condujo a Helm a concluir que Orozco «no admitía ningún tipo de lealtades» y que «el mundo era su concha». La realidad era bastante diferente de la que con su clásica y unilateral buena fe creyó ver Helm. Orozco era siempre leal con Méjico y consigo mismo, pero fue precisamente esta lealtad la que lo obligó a actuar de la misma manera que había actuado Goya cuando grabó *Los desastres de la guerra.* Goya se enteró pronto de que no eran *malos* todos los franceses, ni *buenos* todos los españoles que combatían a los intrusos. A Orozco le sucedió lo mismo con las luchas revolucionarias, y por eso realizó una crítica acerba de todos los desmanes, fuese cual fuese el bando responsable.

Similares consideraciones cabe hacer sobre los frescos que en 1937 pintó Orozco en la escalera gigante del Palacio de Gobierno de Guadalajara. En uno de ellos representó el *Congreso de las naciones totalitarias.* Los congresistas eran Stalin, Hitler, Mussolini y Hiro-Hito. Se comprende que complaciesen y desagradasen simultáneamente a tirios y troyanos. La prueba de que acertó en sus terribles premoniciones la constituye el hecho de que los cuatro jerarcas estigmatizados en dicho fresco de calidad épica provocaron poco después la muerte de más de cincuenta millones de seres humanos. No cabe duda de que para muchos espectadores sobraba Stalin entre los acusados, pero para otros el que más sobraba era Hitler. Orozco no podía, a causa de su altura moral, ensañarse tan solo con uno de los sicarios. El denunciaba —igual que Goya— la crueldad y el envilecimiento del hombre y no perseguía ninguna coherencia de tipo oportunista, sino otra, mucho más profunda y heroica, entre su propia vida, su obra de pintor y su defensa de la verdad.

En la *hagiografía* sobre Orozco no abundan las anécdotas. Su vida era su obra y su obra era su vida. Eso es, al menos, lo que el público puede conocer. Su intimidad se la guardaba para él y para su familia. Ha sido frecuente a causa de ello afirmar que su carácter *era misantrópico.* En su infancia sufrió un accidente. Cuando intentaba prenderle fuego a un cohete, perdió, igual que su admirado Mi-

guel de Cervantes, cuyas palabras cito, «la mano siniestra para mayor gloria de la diestra». Se ha hablado poco de este infortunio que no pudo dejar de traumatizarlo y que le impidió convertir en realidad uno de los más ardientes deseos de su adolescencia.

Entre 1897 y 1900 estudió en la Escuela de Agricultura de San Jacinto, en la que se graduó en la segunda de dichas fechas. Poco más tarde inició la carrera de Arquitectura, pero como su más absorbente vocación era la de pintor, se matriculó también en 1904 en las clases nocturnas de la Academia de San Carlos y asistió más tarde a sus cursos oficiales. Uno de sus profesores de pintura fue el doctor Atl, quien organizó en la propia escuela un batallón revolucionario de voluntarios. Orozco se inscribió en él con todo su entusiasmo juvenil, pero la falta de su mano izquierda hizo que su solicitud fuese rechazada. Privado de servir a la Revolución con las armas, lo hizo a partir de entonces con sus dibujos y pinturas.

Es posible que las clases que recibió en la academia antes de 1910 no le hayan enseñado gran cosa, pero tuvo otras fuentes en donde comenzar a descubrir su camino. Solía en aquellos años visitar con frecuencia la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y pudo estudiar, por tanto, a fondo los métodos de trabajo de José Guadalupe Posada y las obras que éste realizaba para las publicaciones del citado editor e impresor. Orozco y Posada eran, por otra parte, tan dueños de sus recursos y se hallaban tan próximos en su ideología revolucionaria, que sus dibujos y grabados tenían que coincidir en más de un aspecto.

No fue, no obstante, la de Posada la única influencia que recibió el dibujante Orozco en su juventud, sino que, tal vez, hayan sido casi igual de intensas algunas de Escalante, Villanesa y *Picheta*, e incluso otras igualmente dramáticas o satíricas aparecidas sin firma en publicaciones como *El Ahuizote*, periódico en el que colaboraría años más tarde el propio Orozco con igual combatividad y espíritu de denuncia que en *El Machete*. No quiere decir con ello que Escalante lo haya influido directamente, tal como ha sugerido Sarana Alexandrian. Todo se redujo a que el presurrealismo de Escalante, fuertemente politizado y con letreritos precursores del actual *comic popoide*, pudo sugerirle a Orozco unas realizaciones paralelas, en las que había, por otra parte, mayor melodía de línea y planos menos esfumados.

Imposibilitado de participar directamente en la lucha armada, se fue Orozco a Orizaba, en el Estado de Veracruz, en donde se integró en 1913 en el «Grupo de la manigua» y realizó varios centenares de terribles dibujos de intenso valor expresivo. Orozco se había com-

prometido con la revolución, pero no por ello dejó de caricaturizar en algunas de estas pequeñas obras maestras los excesos de las tropas de ambos bandos, imposibles de evitar en toda guerra, y más todavía en las civiles. Carranza no pudo o no quiso comprender este digno compromiso con su deber de testigo y notario de la realidad circundante y, poco después de que Orozco hubiese realizado en 1916 su primera exposición individual en Ciudad de Méjico, le ordenó que se exiliase *voluntariamente*. Así lo hizo Orozco, y en 1917 se marchó a los Estados Unidos y permaneció en el Estado de California hasta 1919.

Tres años después de su regreso a Méjico se inscribió Orozco en el «Sindicato de Artistas plásticos». Una gran parte de los afiliados, incluido su hombre fuerte, David Alfaro Siqueiros, eran militantes del partido comunista, pero Orozco, tal como recordó Helm, «no pertenecía a ningún partido político y, si se adhirió al sindicato, no fue como comunista, sino como pintor que solicitaba un trabajo». Dicho trabajo lo obtuvo pronto, y en ese mismo año 1922 pudo comenzar a pintar sus primeros murales en la «Escuela Nacional Preparatoria». Tan sólo Montenegro, cuyos más antiguos murales mejicanos aunaban la ausencia de compromiso político y la factura impecable, se le había adelantado en un año. El espíritu de Orozco era, no obstante, tan diferente del de su predecesor, que cabe, en ciertos aspectos (especialmente en su fuerza, movimiento, virulencia y ternura paradójica), considerarlo como el verdadero creador de la Escuela.

2. PRIMEROS MURALES

El primer fresco que pintó Orozco en 1922 fue el único de dicho año, que no destruyó en todo o en parte al siguiente, cuando retomó su trabajo con una más clara conciencia de cuáles habrían de ser los objetivos patrióticos y sociales de su pintura. Se trata de la controvertida *Maternidad*, que no por constituir su primera experiencia de este tipo, deja de ser una obra maestra. Destacan en ella la ternura enfervorizada, la corrección de la factura, la luminosidad serena y la coloración rosácea, dorada, ferruginosa y delicadamente emotiva.

En 1923 modificó Orozco su *Cristo*, uno de los frescos del año anterior, e inició una nueva serie que no terminaría hasta 1927, poco antes de iniciar su segundo viaje a los Estados Unidos. El más famoso de todos, es el titulado *La trinchera*, de 1923, canto épico a los héroes de la revolución. Son grandiosas su sobriedad, su natu-

ralidad y su expresividad intensa. La ambientación es la de las tragedias de Esquilo. Tres únicas figuras llenan el espacio y hacen pequeño el fondo, igualmente patético. No se sabe si estos tres héroes caen heridos o si siguen pretendiendo avanzar hasta más allá de ellos mismos. La composición condensada, las tonalidades blanquecinas de los pantalones de los tres luchadores apretujados que centran la atención del espectador, el dibujo largo y firme, las angulaciones de los cuerpos y de las perspectivas y las resonancias cárdenas de los últimos planos, hacen eterno el clima de la tragedia.

Igualmente esquiliana es otra composición de ese mismo año 1923, en la que aparecen también tres únicos personajes y cuyo título —*Trinidad: campesino, obrero y soldado*— hace todavía más inequívoca que en el caso anterior su inspiración en la Trinidad cristiana. Los tres estamentos que hicieron posible el triunfo de la revolución, aparecen ordenados en una simetría bilateral que intensifica el equilibrio tensamente móvil de todo el conjunto. La figura central —el soldado— se yergue en posición de avance con el fusil en la mano. El obrero y el campesino se arrodillan atónitos y parecen implorar entre aterrados e ilusionados el triunfo final. La anécdota está relatada con una dignidad, una solidez de dibujo y una fluidez de la mancha de color que mantienen en su límite exacto la terrible grandiosidad de los símbolos. El instante se eterniza y nada falta ni sobra. La maestría de oficio, con ecos cubistas y expresionistas e incrustaciones de cromatismo ardiente, es extremada, pero Orozco la disimula todo cuanto puede, para que no salte demasiado a la vista y no perturbe la grandiosidad épica de la narración.

Equivalente en empaque a *La trinchera* y a *Trinidad*, pero con una ternura mucho más perceptible y con una menor ambientación trágica, son los dos grandes frescos *Cortés y Malinche* y *Los franciscanos en las Indias*. Nadie ha pintado hasta ahora con mayor veracidad que Orozco la labor realizada en América por los misioneros y conquistadores españoles. Los frescos recién citados son dos obras maestras, modelo de lo que debe ser una «pintura de Historia» dedicada a unas convulsiones que no son pasado arqueológico, sino realidad todavía actuante. Orozco no defiende, ni ataca, sino que se limita simplemente a mostrar. En sus murales le dice al pueblo de Méjico: «Esto ha sido así», y el espectador puede sacar luego las conclusiones que mejor le parezca.

En *Cortés y Malinche*, es decir, en el retrato imaginario de Cortés y doña Marina, representó Orozco a la pareja que inició ese mestizaje étnico y cultural que hizo posibles la existencia y las peculia-

ridades de Méjico en cuanto nación bifronte e hispanohablante. La ambientación cárdena, el rostro dignamente abocetado del conquistador extremeño, la severidad racial y absorta de su esposa prehispánica, las manos unidas con confianza sobria, el brazo izquierdo de Cortés que se extiende amparando con amor y respeto a doña Marina, la ausencia de toda otra anécdota que perturbe la atención, el modelado palpable, las pinceladas sutiles y más breves que en las obras trágicas, las superposiciones emotivas de tonos y la penetración psicológica, hacen que este fresco nos conquiste con su veracidad desnuda y con su ternura dignamente serena. El espectador saca necesariamente la conclusión de que doña Marina y Hernán Cortés no pudieron haber sido de otra manera que como los interpretó Orozco con su capacidad genial para rescatar la historia de su pueblo y para hacernos ver que un pasado digno en sus dos fuentes sintetizadas sigue vivo en un presente igualmente digno y complejo.

El primer fresco dedicado por Orozco a la labor de los religiosos franciscanos data de 1926, y fue, por tanto, uno de los últimos que pintó en la Preparatoria. Helm dijo al comentar este fresco y otros similares, que «el misionero franciscano constituye para el pintor el símbolo del amor y de la bondad». Nada más exacto. La composición es un prodigio de dignidad y de sencillez. Un indio, que en virtud de su rostro y sus brazos abiertos podría ser una alusión al propio Cristo, se desploma exhausto. Un franciscano se inclina sobre él, pega su frente a la suya, le anuda los brazos al cuello y lo consuela con tanto amor como sobriedad. El conjunto de ambas figuras forma un arco de medio punto que parece concentrar la tragedia y condensarla en los brazos y en los rostros. No cabe mayor dignidad. El resto de la composición —laterales y fondo— es casi abstracto y no perturba en nada esta entrega de amor de dos hombres que sufren y que saben cuál es para ellos la verdad única.

En 1927 inició Orozco su segundo viaje a los Estados Unidos. Esta vez no acudía a la poderosa república en calidad de exiliado político, sino en la cúspide de su fama y con remuneradores encargos. Recién llegado, inició la decoración del Fray Hall del Pomona College, en Claremont, Estado de California. Le hizo por invitación de José Pijoán, el famoso historiador español, autor del *Summa Artis* y director, en aquellos años, del departamento de Historia del Arte de la citada institución docente.

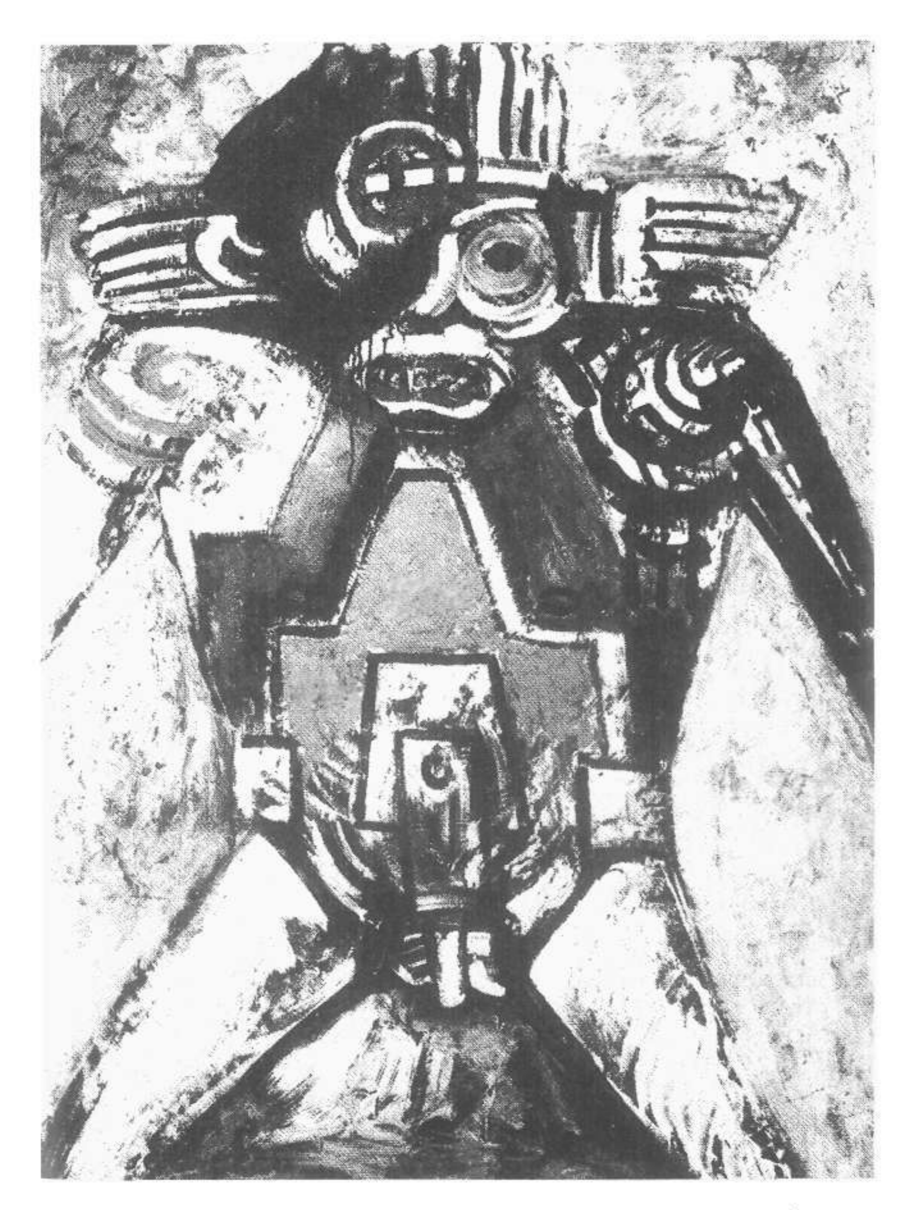
La prensa protestó con acritud de que aquel mural, concebido para edificación de unos estudiantes californianos, le hubiese sido encargado a un pintor mejicano y no a un norteamericano. Pijoán fue obli-

gado a realizar un informe justificando su elección, y afirmó en el mismo que «lo que verdaderamente se necesitaba ante todo para realizar un buen fresco era un hombre que supiese pintarlos», y que Orozco era, por tanto, insustituible. En el fresco, ordenado en difícil composición piramidal, representó Orozco un Prometeo un tanto musculoso y deforme, símbolo, para él, de las mejores aspiraciones, pero también de los desfallecimientos del ser humano. Lo más espectacular no radica en las multitudes que aguardan la llegada del fuego celeste, sino en la utilización simbólica y «ascensional» del color. Orozco hizo gala de sus habituales cárdenos, marrones y verdes, pero los convirtió literalmente en luz espeluznante cuando llegó a las llamas en las que hunde Prometeo sus manos.

El segundo mural norteamericano fue el del refectorio de la Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York. Es, entre todas sus obras, la de más brillante cromatismo, pero también aquella en la que le dio menos importancia a la unidad estilística.

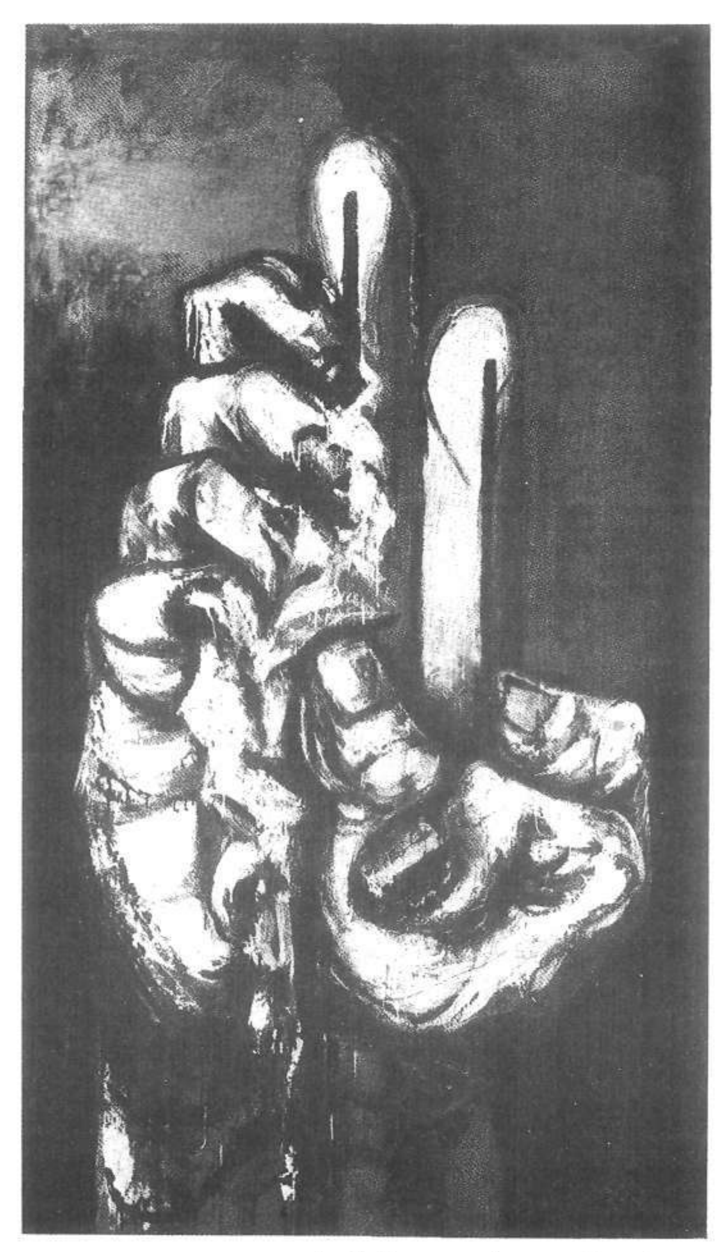
El tercero y más importante de todos sus conjuntos norteamericanos lo inició Orozco en 1932 y lo terminó en 1934. La institución que se lo encargó, y a la que los murales iban destinados, fue el Dartmouth College, de Hannover, en New Hampshire. Orozco tuvo que vencer una vez más la oposición de un grupo de filisteos (bostonianos en esta ocasión), quienes protestaron de que fuese un pintor mejicano y no un estadounidense el elegido para realizar tan importante obra, pero la dirección del colegio no sólo se reafirmó en su decisión de que Orozco siguiese pintando los 914 metros cuadrados de las paredes de la Biblioteca Baker (The Fisher Ames Baker Memorial Library), sino que lo nombró profesor adscrito al departamento de Arte, con la misión de dirigir las clases prácticas y las nuevas experiencias de los estudiantes de pintura. Orozco, acompañado de su mujer e hijos, fijó durante los dos años que tardó en realizar los frescos, su residencia en la propia facultad, y disfrutó de entera libertad para elegir tema y procedimiento. Decidió dedicar su obra a la historia del continente norteamericano, desde Alaska hasta Panamá.

Cuando ya estos frescos estaban bastante avanzados, hizo Orozco, en 1932, su único viaje a Europa y recorrió durante varios meses España, en donde ratificó su admiración por Goya y *El Greco*, pero sin que recibiese ninguna nueva influencia estilística en su paso fugaz por varios otros países. Recién regresado, continuó los murales del Dartmouth College. Indios prehispánicos extendiéndose lentamente sobre el actual territorio de Méjico; los viejos sacrificios humanos,



José Clemente Orozco: *Indio vendado* (1947)

José Clemente Orozco: *Los franciscanos en las Indias*



José Clemente Orozco: *Mano* (1946)

José Clemente Orozco: *Prometeo* (1944)

José Clemente Orozco: *Paisaje de picos* (1948)

relatados con evidente sensación de terror; la época dorada del esplendor tolteca; la llegada de Quetzalcoatl, para cuya interpretación se atuvo en todo Orozco a la teología precortesiana, y una alegoría de una Hispanoamérica dominada por el caudillismo militarista y por la oligarquía económica, constituyen los temas sobresalientes de este conjunto. Algunos de los murales pecan de un principio de agobio en su ocupación total del espacio, pero Orozco movió en ellos con soltura innúmeros personajes y, en medio de un terremoto de fantoches dislocados y de edificios tambaleantes, logró darle forma plástica al caos, al terror y a la avaricia. Sobre aquel abigarrado conjunto se yergue austera y sin deformaciones la figura de un «guerrillero» de la revolución. Podría ser lo mismo Pancho Villa, que Emiliano Zapata o cualquier héroe anónimo. La mayor densidad metafísica la alcanzó en la gigantesca composición dedicada a Quetzalcoatl, cuyo rostro y ropaje se hallan a mitad de camino entre las interpretaciones canónicas del Dios de los cristianos y las de cualquier filósofo helénico. Los verdes cortantes y los escasos toques cálidos que los contrastan crean un clima. Los acompañantes parecen máscaras hieráticas. Dos pirámides enlazadas esperan al Dios, próximo a descender entre ambas, pero enlazan al mismo tiempo el registro superior con el inferior y con una planicie hendida, en la que hay todavía ecos encalmados de muerte y desolación.

En 1934 regresó Orozco a Méjico y, tras haber pintado en ese mismo año su dramática y fuertemente colorida *Khatarsis*, del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de Méjico, inició en 1935 en Guadalajara, capital de su nativo Estado de Jalisco, tres de sus más extraordinarios conjuntos. Trabajó en ellos desde 1935 hasta 1939 y constituyen, posiblemente, la cúspide de su obra. Los que primero pintó fueron los del Paraninfo de la Universidad. Ocupan una superficie de 430 metros cuadrados. La decoración de la cúpula, titulada *El hombre*, la terminó en 1936 y se ordena rítmicamente en torno a la linterna central. Rojos, verdes y azules en paños, rostros y torsos hacen más espectacular este flotante diálogo. Los restantes frescos de la Universidad, especialmente los de las aulas, constituyen una crítica ponderada de lo que fue la revolución. Hay en ellos la huella del hambre, hombres y niños desnutridos, un casi esqueleto, tan macabro como enternecedor tras su muerte por inanición, y mucha ternura en medio del dolor y la muerte. Terminado el conjunto universitario inició Orozco el del Palacio de Gobierno de Guadalajara. Los frescos que allí pintó ocupan 400 metros de superficie y cubren la escalera principal y gran parte de las paredes. El más prodigioso

de todos es el retrato imaginario de Hidalgo que hemos recordado anteriormente en otro contexto. Cubre el techo inclinado del segundo tramo de la escalera principal. Su cromatismo, igual que acaece en buena parte de los restantes frescos de la serie, abunda en los verdes, rojos y amarillos inflamados, habituales en Orozco, y también en sus blancos y negros con resonancias sumergidas de rojizos amarronados, pero escasea en sus grises, sustituidos aquí por rosáceos y rojos. Una batalla épica, con escorzos de soldados caídos en horrible tumulto, llena el primer plano bajo un flamear de banderas destelleantes en sus múltiples rojos. Sobre el conjunto se yergue Hidalgo, empuñando una bandera de fuego en su mano derecha. En su actitud heroica hay ecos de Goya. En esa mitad superior del fresco, reservada enteramente al caudillo, desaparece por completo el tumulto entreverado de la mitad inferior. El recuerdo de Goya y *El Greco* es evidente, pero también la gran orquestación neobarroca del mejor expresionismo europeo. Esta pintura de historia rezuma tanta dignidad y empaque como la de Velázquez en *Las lanzas,* pero reserva el sosiego velazqueño para la mitad superior del lienzo.

Otro de los grandes frescos del palacio es el que representa la Sociedad de Naciones, convertida surrealistamente en Congreso de los estados totalitarios. En algunas zonas el dramatismo es caricatural. Orozco condena en ellas vociferantemente a los vociferadores y energumenescamente a los energúmenos. Todo chirría en este congreso, y tan hirientes son las cruces gamadas como los múltiples rojos sanguinolentos, los rostros gesticulantes como los negros angustiados, el desquiciamiento de las perspectivas como la profanación de las cruces.

3. LA APOTEOSIS DEL HOSPICIO CABAÑAS

Terminados los frescos del Palacio de Gobierno realizó Orozco los de la antigua capilla del Hospicio Cabañas, una de las más armoniosas realizaciones del arquitecto Tolsá. Cubren una superficie total de 1.200 metros cuadrados y constituyen su obra maestra. En la cúpula central pintó el fresco conocido habitualmente con el nombre de *El hombre en llamas,* pero cuyo verdadero título era *Los cuatro elementos.* Hay en él cuatro figuras masculinas entrelazadas que representan simbólicamente la tierra, el agua, el aire y el fuego, pero es esta última, con su ascensión llameante, la que roba todas las miradas. El rostro azul del hombre del agua; el semicírculo que en el arranque de la cúpula traza, aplomando la composición, el hombre de la tierra; el poderoso ímpetu ascensional del hombre del aire y la

manera como los trazos de estas tres figuras crean, según la concisa descripción de Kinley Helm, «un círculo en el círculo de la cúpula», constituyen el principio de una sinfonía cuya culminación arrebatada se produce en la ascensión dolorosa del cuarto hombre, convertido en fuego y entregado con serena pasión a su sacrificio de autodevoración creadora.

La cúpula reposa sobre un esbelto tambor cuya parte superior, dividida por dieciséis columnas de mármol, es simultáneamente un elemento de iluminación y un puente sutilmente graduado hacia su parte baja, que constituye el tambor propiamente dicho. Entre las columnas de la parte alta hay vidrios incoloros, pero entre las dieciséis pilastras de la inferior—una bajo cada columna— hay dieciséis rectángulos curvos en cada uno de los cuales pintó Orozco una única imagen de tipo narrativo o simbólico. Son obras de color castigado, volúmenes compactos y ecos cubistas en el tallado y esquematización de algunos de los planos. En cada una de las cuatro pechinas que establecen la transición entre los cuatro grandes arcos de sustentamiento y el arranque del tambor, pintó Orozco cuatro grandes figuras cuyos brazos alzados y abiertos ratifican la impresión de sostenimiento y visibilizan el juego de los elementos arquitectónicos y la dinámica entre los sustentantes y los sustentados. Estos veintiún frescos —el de la cúpula, los dieciséis del tambor y los cuatro de las pechinas— constituyen en su gradación lumínico-cromática y en la continuidad de sus ritmos no sólo una perfecta unidad pictórica, sino también arquitectónica. En estas veintiuna obras en diálogo permanente la pintura, sin dejar de ser pintura, se convierte en arquitectura y eleva a una nueva plenitud de sentido una tectónica preexistente.

Orozco no se limitó en el Hospicio Cabañas a esta ascensión a lo alto, sino que la completó —la sostuvo, más bien—, con la ornamentación de seis bóvedas (tres en la nave norte y tres en la nave sur), cuatro lunetos y las paredes de cierre, en las que pintó catorce murales más. Unidas estas veinticuatro obras a las veintiuna restantes, se eleva a cuarenta y cinco la totalidad de los frescos. Son espectaculares los seis de las bóvedas, en especial el retrato simbólico de Hernán Cortés. Kinley Helm dijo de esta obra maestra de penetración histórica y de psicología profunda, que «en el primer panel de la nave norte —una pintura que se corresponde con la del monje franciscano de la nave sur— representó Orozco a Hernán Cortés, y, como siempre, especialmente en la Escuela preparatoria, lo pintó con simpatía. «Su armadura —añade Helm— produce un poco la impresión de haber

sido manufacturada en Detroit, pero los poderosos pernos que la ajustan aportan una impresionante nota de modernidad y de calidad ornamental.»

Cabe añadir a la objetiva descripción de Helm que jamás he visto una mejor interpretación de Hernán Cortés como personaje histórico. Su cuerpo, en esquematización cubista, parece un robot, una máquina de hacer la guerra, pero a medida que se asciende hacia el rostro, las formas mecánicas se van convirtiendo en orgánicas, hasta alcanzar en la austeridad y en el gesto una dignidad épica. Cortés es, en este fresco de Orozco, el hombre que camina hacia su destino sin mirar a derecha ni a izquierda, y que ataca al adversario sin ensañamiento, pero con terrible eficacia. Una figura —no sabemos si un ángel o un demonio— quiere detener en su camino al guerrero. Flota en el aire y pega su rostro en sangre y en llamas al de Hernán Cortés. El conquistador prosigue su avance implacable. Nada lo detiene y el color se hace luz con destellos sombríos y fulguraciones en condensación contrastante.

Los retratos imaginarios de franciscanos y de monjas —unos en las bóvedas de la nave sur y otros en las paredes— se hallan en la misma línea iniciada en la Preparatoria. Los de Cervantes y *El Greco* —en la pared norte— son reconstrucciones perfectas del hidalgo quinientista, y aluden, es cierto, a algunas de las predilecciones de Orozco, pero constituyen al mismo tiempo dos excelentes símbolos de religación histórico-cultural.

El retrato de Felipe II, en una de las bóvedas de la nave sur, constituye en su penetración histórico-psicológica una digna pareja del de Hernán Cortés, pero está pintado con menor simpatía. Es una de las mejores interpretaciones que se han hecho de la vocación y el carácter del discutido y a menudo calumniado monarca. Felipe II, con ojos un tanto desvariados, se agarra a una cruz desnuda y tosca, en la que hay reflejos de sangre. Su cabeza toca el brazo derecho de la cruz, y sobre ésta yace una gran corona, igualmente sanguinolenta. No me cabe duda de que Felipe II era, exactamente, tal y como con su mirada crítica lo vio Orozco. El hombre que había dicho que prefería perder todos sus reinos antes que verlos habitados por herejes, era un obseso de su fe, pero dicha obsesión, para quien la juzgue con ojos del siglo XX y no del XVI, cae, necesariamente, dentro de un fanatismo de comprensión difícil. Orozco captó con precisión clarividente esa faceta del monarca y lo recreó en una actitud y una entrega en la que el propio efigiado hubiera podido reconocerse con

complacencia. El era así y una gran parte de los dirigentes del mundo occidental en su siglo lo era también.

En la segunda bóveda de la nave norte representó Orozco una batalla de los días de la conquista. Es una obra dramática, llena de valores onírico-simbólicos, que roza en algunas de sus sugerencias los lindes del surrealismo. Abunda en ambigüedades de interpretación difícil y en ritmos desquiciados. Hay un jinete que no se sabe si cabalga dos caballos al mismo tiempo o un caballo de dos cabezas. Otro de los caballos es un artilugio mecánico de gran eficacia expresiva. La imaginación de Orozco voló aquí libremente, y lo mismo acaeció en otras dos escenas de batallas —de infantes esta vez—, en las que la movilidad tensa de los participantes alcanza una similar grandiosidad épica.

Los frescos recién recordados son obras maestras, pero más importante todavía es el conjunto de todos ellos y su perfecta adecuación a un espacio preexistente. El dibujo apretado, el color denso, los ritmos que saltan con frecuencia desde cada fresco a los contiguos ratifican la unidad del conjunto y el clima dramático con sublimidad esquiliana y trasfondos de ternura sobria. Esta gigantesca aventura mural constituye un conjunto indisoluble en el que todo —cada fragmento y cada *relato*— se halla relacionado con todo y en el que nada falta, ni nada sobra. Jamás en América se ha pintado con más ambición, y jamás, tampoco, se ha logrado un resultado más vivo y mejor conjuntado.

La obra posterior de Orozco fue tan importante como la anterior, pero ni la una ni la otra alcanzaron esa cúspide de sublimidad de la que hizo gala en el Hospicio Cabañas. El mensaje de Orozco estaba ya completo en 1940, y lo único que hizo después fue enriquecerlo en algunos detalles, pero sin modificarlo en ningún aspecto esencial. Lo mismo cabe decir de su obra de caballete. Es una de las más importantes que se realizaron en ambas Américas, pero no le añaden ningún quilate a su gloria. El Hospicio Cabañas fue para Orozco lo mismo que el *Quijote* para Cervantes. La obra posterior de este último o su aportación a otros géneros literarios es de gran importancia, pero palidece ante la sublimidad del *Quijote.* Lo mismo acaece en Orozco. Es por eso por lo que cierro mi estudio de su pintura en este momento de plenitud, culminado en Guadalajara ocho años antes de su muerte y no superado hasta ahora por nadie en América.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID-2

EL MITO ROMANTICO DEL BANDOLERO ANDALUZ

El fin de las campañas napoleónicas en la Península Ibérica y el interés despertado por las numerosas relaciones de partícipes en la contienda, en su mayoría ingleses y franceses, abre de par en par nuestras fronteras a la curiosidad del inquieto y viajero espíritu romántico. Desde tiempos inmemoriales, los rasgos físicos y espirituales de *Hispania* y de sus pobladores habían merecido la atención más o menos apasionada de observadores de todos los confines del mundo conocido, pero es a partir de estos años, en la época de la restauración absolutista de Fernando VII, cuando surge arrollador este tráfago de viajeros que, pluma en mano, recorren nuestra geografía a pie, a lomo de caballo o mula, en diligencia o más tarde en ferrocarril, tratando de satisfacer con sus escritos o dibujos la enorme curiosidad despertada en sus respectivos países por una nación que hasta hacía poco había sido considerada como misteriosa e impenetrable. A esta hornada de visitantes en este primer tercio del siglo XIX sucede otra, enmarcada en el tiempo aproximadamente durante el segundo tercio de este siglo, que puede considerarse como la edad de oro de aquellos escritos de autores extranjeros que tienen como tema la cultura, la vida y las costumbres del entorno peninsular. En ningún momento, con anterioridad, se había dado con tanta profusión y tan felizmente —en la literatura de viajes sobre España— una fusión armónica de captación de una realidad, aunque a menudo ésta sea tomada desde una visión parcial o subjetiva, junto a una indudable calidad artística.

Es sobre todo en esta época cuando lo descriptivo y lo literario se aúnan en las obras de distinguidos viajeros, de los cuales nos parece oportuno recordar aquí a Samuel Edward Cook (1), Charles Rochfort Scott (2), George Borrow (3), Richard Ford (4), Teófilo

(1) Samuel Edward Cook (más tarde, Samuel Edward Widdrington): Sketches in Spain *during the Years 1829, 30, 31 and 32*, 2 vols. (Londres: Thomas and William Boone, 1834).

(2) Charles Rochfort Scott: *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*. 2 vols. (Londres: Henry Colburn Publisher, 1838).

(3) George Borrow: *The Bible in Spain*. 3 vols. (Londres: John Murray, 1843). Existen varias ediciones en español, siendo la más accesible la publicada recientemente por Alianza Editorial, *La Biblia en España*, introducción, notas y traducción de Manuel Azaña. Madrid, 1970.

(4) Richard Ford: *The Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home* (Londres: John Murray, 1845). La edición utilizada en este trabajo es la de Ian Robertson, Centaur

Gautier (5), Próspero Merimée (6), Alejandro Dumas (padre) (7), Gustavo Doré y el barón Charles de Davillier (8).

Factores de importancia en este redescubrimiento de España a los ojos de estos observadores son, en primer lugar, el desasosiego creado en el hombre del siglo XIX a resultas de la ideología y concepción del mundo que trae consigo la revolución Industrial. Si, por un lado, existen ciertas facilidades como consecuencia del aumento del nivel de vida, pues se está formando una burguesía sólida que tiene cubiertas las necesidades más básicas y a la cual le es mucho más factible la búsqueda de nuevas fronteras al existir por primera vez el ocio en la sociedad moderna, por otro, hay también un disgusto, una sensación de aburrimiento que irrumpe e impulsa a estos hombres más allá de la comodidad de su mundo. Estos viajeros, en interpretación o apreciación de la realidad foránea, no podrán evitar la existencia de un sentimiento que a menudo se traducirá en admiración por la simplicidad, por el espíritu primigenio de la vida y sociedad hispánicas, tan en contraste con la suya propia; pero, de igual modo —no en vano son hijos de una sociedad en plena revolución industrial—, se apoyarán con excesiva frecuencia en observaciones simplistas, subjetivas, en suma, erróneas, al sentirse poseedores de una verdad, de unos conocimientos en cuanto a lo que, según ellos, es el verdadero bienestar y que, en el fondo, les permite siempre la opción, la vuelta al mundo al cual pertenecen y les es familiar. Esta actitud paternalista es un precio que hay que pagar ineludiblemente

---

Press, 3 vols., 1966. Y *Gatherings from Spain* (Londres: John Murray, 1846). De la primera obra se han hecho sólo traducciones parciales al castellano; la segunda ha sido traducida varias veces, por lo que utilizamos la edición más moderna: *Las cosas de España*, prólogo de Gerald Brenan (Madrid, Ediciones Turner, 1974).

(5) Los viajes realizados por Teófilo Gautier durante el año 1840 fueron publicados en la *Revue de Deux-Mondes* y aparecieron por primera vez en forma de libro bajo el título de *Tra* (sic) *los montes* (París: Víctor Magen, 1843). Utilizamos la edición de Espasa-Calpe, *Un viaje por España*. 2 vols. Traducción española de Enrique de Mesa, Madrid, 1934.

(6) Próspero Merimée, enamorado de España desde su primera visita, en el año 1830, dejaría constancia de esa pasión en los numerosos escritos y temas que inspiran su extensa obra, junto a la enorme correspondencia mantenida con conocidos personajes de la cultura, las letras y la política española. De él nos interesan las *Lettres Adressées d'Espagne*, dirigidas al director de la *Revista de París*, publicadas en el año 1831, y *Carmen*, publicada en 1845. En cuanto a las primeras, utilizamos las *Oeuvres Complètes de Prosper Merimée*, publicadas bajo la dirección de Pierre Trahard y Edouard Champion, vol. XI (París: H. Champion, 1933), pp. 249-343, y de la segunda, *Carmen*, traducción de Eduardo de Palacio (Madrid: Espasa-Calpe, 1924).

(7) Alejandro Dumas (padre): *Impressions de voyage. De Paris à Cádiz*. 5 vols. (París, 1847-48). Edición española: *De París a Cádiz. Viaje por España*. 4 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1929).

(8) El barón Charles de Davillier, acompañado de un hermano suyo y del dibujante Gustavo Doré, viajó por España en el año 1862. La relación de este viaje fue publicada en el periódico *Le Tour du Monde*, París, 1862. Posteriormente apareció como libro bajo el título *L'Espagne Illustré de 309 gravures dessinées sus bois par Gustave Doré* (París: Hachette et Cie., 1874). Edición española: *Viaje por España*, prólogo y notas de Arturo del Hoyo (Madrid: Imp. Castilla, 1957).

en toda relación, en todo contacto entre pueblos en diferentes fases de lo que pudiéramos llamar «civilización».

En el plano cultural nos hallamos en plena ebullición del Romanticismo en toda Europa, el cual, como consecuencia lógica, brota del caldo de cultivo creado por las condiciones sociales, económicas e históricas apuntadas en el párrafo anterior. Teniendo esto en cuenta podemos formular, desde esta perspectiva, los motivos, las razones de este flujo de visitantes hacia la península. Algunos de los rasgos distintivos de este movimiento cultural ha sido precisamente un enorme miedo al presente, un sentido de desajuste e impotencia frente a la realidad circundante y su canalización a través de numerosas formas de evasión, de «intentos de fuga» (9). De tales empeños, los más característicos han sido la vuelta al pasado y los intentos de búsqueda de una realidad o modo de vida menos sofisticado, más natural, bien sea en otras esferas o estratos sociales menos familiares dentro de la misma sociedad o el espíritu de aventura por mundos poco conocidos o exóticos. Es dentro de esta tercera categoría donde hallamos el marco del interés de estos viajeros por España.

Se ha dicho que «el Romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones» (10). Nunca mejor dicho en cuanto a la sufrida piel de toro. Nos parece innecesario entrar ahora en las condiciones en que se halla sumido el pueblo español en la primera mitad del siglo XIX. Creemos que el lector comprende con nosotros el enorme atractivo que para el europeo culto de la época, envuelto en el progreso que sus países experimentan durante el XVIII y XIX e imbuido en las tendencias románticas, había de tener la Península Ibérica. Condiciones sociales adversas, junto a cierto desconocimiento que se recubre de una aureola de exotismo que acabará estimulando un sentido de aventura, son los ingredientes fundamentales que dan ese aire romántico tan manoseado durante estos años a España. Ellos serán los que empujen el sentido escapista de estos viajeros. Quizá debemos a Byron una de las mejores exposiciones de esta actitud —qué duda cabe que bien leída y conocida de todos ellos— cuando en el canto I del *Childe Harold* evoca la bella España, tierra famosa y romántica, tierra de la caballería, de amor, de fábulas, de fervor, cuyo destino es caro a todo pecho libre y cuyas hijas,

---

(9) Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), pp. 352 y ss.

(10) Arnold Ruge: «Die wahre Romantic», en *Ges Scriften*, III, p. 134, citado en Arnold Hauser, *Historia social*, *ibid.*, p. 359.

de mirada salvaje, de labios que hacen guiños para salir del nido, nacidas para todas las artes brujas del amor, tienen la tierna fiereza de la paloma (11).

En este mundo, en la visión de estos viajeros sobre España, es en el que queremos ahondar. Pero es nuestra intención enfocarlo desde uno de los muchos mitos que se crean sobre la España de entonces —uno de los más evidentes y llamativos—: el bandolerismo de Andalucía y, más concretamente, el bandolerismo que se ha dado en llamar romántico.

Se entiende por bandolerismo romántico el que protagonizan un par de figuras —José María *el Tempranillo* y Juan Caballero— hacia los años 1823-1832. Alrededor de la vida de estos dos bandoleros y sus respectivas cuadrillas se ha forjado toda un aura en la cual es difícil distinguir la historia de la leyenda. Ambas figuras, el primero aún en mayor medida, por su comportamiento en el sinfín de fechorías que cometen a lo largo de estos años, es decir, por lo que tiene de pintoresca su actuación aparentemente altruista frente a los débiles o a los desprotegidos de la fortuna, por su generosidad y por su galantería con el sexo débil, han pasado en la tradición popular, en las versiones novelescas o en las narraciones de viajeros a ocupar un espacio muy singular y de dudoso honor en el nutrido firmamento del bandolerismo hispánico.

Las líneas divisorias entre la historia y la ficción, la exageración o la realidad han quedado aún más borrosas con el paso del tiempo y, en ello, las versiones de nuestros distinguidos visitantes, como decíamos anteriormente en su mayoría ingleses y franceses, han servido para realzar, popularizar y falsear la imagen de una España decimonónica infestada de bandidos generosos y galantes, imagen que ha quedado plasmada posteriormente en escritos de menor calidad como una verdad de fe. En adelante ésta es la versión aceptada, la cual ha hecho las delicias de todo viajero con el más mínimo sentido de aventura, impulsándole a hacernos una visita, a menudo de corta duración.

No queremos decir tampoco que todas las culpas recaigan con exclusividad en estos viajeros. Bien conocida es la mentalidad popular, expresada en canciones y romances de tradición oral, que escoge a menudo a estas figuras que se hallan fuera de los límites de la legalidad para expresar, a través del carácter rebelde de su conducta,

(11) «Oh, lovely Spain! renowned, romantic Land...! Of Love, Romance, Devotion is his lay... The Spanish maid, aroused... But formed for all the witching arts of love... the tender fierceness of the dove... Her lips, whose kisses pout to leave their nest... Her glance how wildly beautiful!» *The Works of Lord Byron.* Vol. II, editado por Ernst Hartley Coleridge (Londres: John Murray, 1899).

las frustraciones, la impotencia que, de siglos, sienten ante las clases privilegiadas y el poder constituido. De no menos importancia en cuanto a la distorsión de los hechos es la influencia y propagación de la literatura por entregas, tan en boga durante todo el siglo XIX, en particular las novelas de Manuel Fernández y González (12), quien, tomando como punto de partida ciertas anécdotas de la vida de estos bandidos, ha ido entretejiendo toda una serie de aventuras de enorme interés novelesco, pero carentes de veracidad.

Una España sin bandidos —dice Richard Ford— sería tan sosa como una olla sin tocino. Todo escritor sabe que, en el relato de un viaje por España, una aventura de bandidos es tan necesaria como en cualquiera de las novelas de la señora Ratcliffe (13). El bandido se convierte en algo consustancial a la vida española. Viene a ser el ingrediente indispensable, la sal que dota al viaje de un encanto especial, de la posibilidad de toparse cara a cara, a la vuelta de cualquier recodo del camino, con el embozado —¿o tendremos la suerte de verle sus facciones?—, quien, con cortesía, nos arrebatará el reloj y la bolsa, pero que haciendo uso de gran magnanimidad nos dejará en libertad con el dinero necesario para alcanzar el próximo pueblo. Próspero Merimée, en su novela *Carmen*, más tarde inspiración de la ópera de Bizet, haciéndose eco de las fantaseadas historias sobre la España de entonces, se ve a sí mismo protagonista del mito:

> Frecuentemente había oído hablar de ciertos contrabandistas que recorrían la comarca montados en una fogosa jaca, con su manceba a la grupa y su trabuco al hombro. Veíame ya trotando por trochas y vericuetos con mi rumbosa gitana detrás, pegadita a mí (14).

Pero la realidad podía ser muy otra. Nos parece que antes de entrar de lleno en el mundo de la literatura es necesario traer a colación algunos documentos y datos que ilustren al lector sobre la situación real de la región sur de la Península con respecto al problema del bandolerismo.

La configuración geográfica de las provincias andaluzas ha desempeñado un papel capital en la extensión del bandolerismo en toda esta zona. En el camino de Madrid a Córdoba, una vez que dejamos atrás La Mancha con sus llanuras monótonas y de escasa vegetación, el

---

(12) Manuel Fernández y González: *El rey de Sierra Morena. Aventuras del famoso ladrón José María*, 2 vols. (Madrid, 1871) *José María el Tempranillo*, 2 vols. (Madrid, 1885); *El señor Juan Caballero, o los hijos del camino* (Madrid: R. San Pedro, S. A.).

(13) *Las cosas de España*, pp. 202 y ss.

(14) *Carmen*, p. 55. No importa al caso que se hable en esta cita de contrabandistas en lugar de bandidos; es bien sabido que en su mayoría todos ellos pasaron en primer lugar por este *oficio*.

viajero empieza a adentrarse, a través de Despeñaperros —angosto e imponente paso de montaña—, en Sierra Morena, macizo montañoso que aísla y salvaguarda el valle del Guadalquivir, verdadero centro vital de toda Andalucía. Hace ya más de un siglo Teófilo Gautier hizo una descripción poética de este paso, que ha de servirnos para transmitir al lector la impresión que sigue produciendo hoy día incluso al más experimentado viajero. Dice así:

> No es posible imaginarse nada más pintoresco ni más grandioso que esta puerta de Andalucía. La garganta está tallada en inmensas rocas de mármol rojo, cuyas series gigantescas se superponen con una especie de regularidad arquitectónica; aquellos bloques enormes, de anchas hendeduras transversales —venas de mármol de la montaña, especie de descortezamiento terrestre donde se puede estudiar la anatomía del globo—, alcanzan unas proporciones que reducen al estado microscópico los mayores granitos egipcios. En los intersticios se enraizan encinas verdes, alcornoques gigantescos, que no parecen mayores que un manojo de hierba en una muralla corriente. Conforme se va ganando el fondo de la garganta, la vegetación se espesa hasta formar una maraña impenetrable, a través de la cual se ve, de tiempo en tiempo, relucir el agua diamantina del torrente. Los escarpes son tan abruptos por la parte del camino, que han juzgado prudente proveerle de un parapeto, sin el cual el coche, siempre lanzado al galope, y tan difícil de guiar a causa de las revueltas, podría perfectamente dar un salto peligroso de quinientos o seiscientos pies por lo menos (15).

A partir de ahora toda la estructura geográfica se complica, haciendo tarea de gigantes cualquier intento de crear un sistema adecuado de comunicaciones interiores. A la Sierra Morena, de una extensión longitudinal de unos 400 kilómetros por 60 u 80 de anchura, por lo que ha sido siempre considerada el foco principal del bandolerismo andaluz, hay que unir los otros dos grandes nudos importantes: la Serranía de Ronda y las Alpujarras. Estas tres cadenas montañosas, con su complicada orografía, multitud de pasos, desfiladeros y gargantas, moldean los vértices tradicionales del bandolerismo: Ecija, Carmona, El Arahal, Estepa, Utrera, Cortes de la Frontera, Antequera, Loja y Lucena (16).

Los factores demográficos, lógicamente, tienen también una incidencia en relación con el bandolerismo. En un intento parcialmente

---

(15) *Un viaje por España*, vol. II, p. 27.

(16) Para una explicación más detallada de la constitución geográfica y su relación con el bandolerismo, véase Constancio Bernaldo de Quirós y Luis Ardila: *El bandolerismo andaluz* (Madrid: Ediciones Turner, 1973), en particular el capítulo XVII. Esta es una obra fundamental para el estudio de este problema.

feliz de paliar la despoblación entre La Mancha y el Guadalquivir —aproximadamente 100 kilómetros—, el rey Carlos III, en la segunda mitad del siglo XVIII, repobló la zona con colonos franceses y alemanes, estableciendo las llamadas Nuevas Poblaciones: La Carolina, La Carlota y La Luisiana.

Pero si exceptuamos la meseta central, toda España tiene una geografía accidentada. Entonces, ¿por qué existe un mayor arraigo de este fenómeno social en Andalucía y no en otras regiones? ¿Debemos hallar la explicación en el factor térmico? En este sentido no dejemos en olvido el conocido refrán de «quien vaya a Andalucía, ande de noche y duerma de día» (17). No. Tampoco es este rasgo exclusivo de Andalucía, por lo que será necesario profundizar en la constitución social y agraria de esta región para poder dar una contestación a estas preguntas.

El mal endémico de la región andaluza ha sido de siempre el problema de la mala distribución de la tierra. Grandes extensiones de terreno han logrado mantenerse desde tiempos de la conquista en manos de familias a las cuales no les ha interesado la correcta explotación de ellas, creando como consecuencia una dependencia servil y, a menudo, un desempleo que ha dado orígenes a numerosas secuelas de triste recuerdo. Esta minúscula y poderosa aristocracia andaluza, en su comportamiento egoísta y poco inteligente, no ha hecho otra cosa que perpetuar unas condiciones sociales absurdamente injustas. El régimen de latifundismo, se ha dicho, efectivamente, conduce al bandolerismo (18), la tierra es utilizada teniéndose tan sólo en cuenta los intereses del propietario e ignorándose los esfuerzos y necesidades del campesinado que, ante la imposibilidad de encontrar adecuados modos de sustento, se ha visto obligado a emigrar a los centros urbanos o a rebelarse, unas veces al unísono, o a luchar aisladamente en la forma de bandolerismo. Agustín Díaz del Moral ha demostrado cómo la historia oficial ha manipulado con demasiada frecuencia los hechos, equiparando los casos de bandolerismo a los alzamientos populares cuyas metas eran las justas reivindicaciones de carácter social y económico (19). Esta situación anacrónica, estas condiciones desiguales del campesinado frente a las estructuras latifundistas que oprimen el suelo andaluz, son en gran parte justificación de la aceptación e importancia que el movimiento anarquista llega a tener en el sur de la Península durante los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX.

---

(17) *Ibíd.*, p. 75.

(18) *Ibíd.*, p. 78.

(19) Agustín Díaz del Moral: *Agitaciones campesinas andaluzas* (Madrid: Alianza Editorial, 1969).

Dentro de este marco temporal y circunstancial del bandolerismo, inevitablemente esquemático, recordemos, por último, los conflictos de orden político que afligen a toda la Península por igual. En este primer tercio del siglo XIX, el pueblo, unas veces como protagonista, se ha levantado heroicamente frente a la invasión napoleónica; otras, manipulado, empujado como peón, ha participado en las luchas entre fernandinos y liberales, sin saber distinguir entre causas justas e injustas. Por igual, el historiador no ha logrado siempre trazar la línea que separa el conflicto de instigación política o el mero pillaje o saqueo con fines de lucro personal.

Volvamos de nuevo al bandolerismo romántico y nuestros dos «héroes», José María *el Tempranillo* y Juan Caballero. Del primero sabemos que había nacido en el sugerente pueblo denominado Jauja, provincia de Sevilla, en el año 1805, y que teniendo escasamente dieciocho años, por un asunto de faldas, hubo de matar a un hombre, teniéndose que echar al monte para evitar la persecución de la justicia; su apodo nace precisamente del hecho de haberse tenido que convertir en bandolero en edad tan temprana. Desde el año 1823 hasta el 1832, año en que Fernando VII concede un indulto a aquellos bandoleros que depongan las armas, José María *el Tempranillo* es el segundo soberano de España, el rey de los caminos andaluces, el modelo por excelencia del bandido romántico, o al menos así lo juzga la hiperbólica interpretación de uno de nuestros viajeros (20). Nuevo Robin Hood o Ghino de Tacco (21), impone su ley e implanta un concepto de bandolerismo exento de violencia, galante hacia las mujeres, considerado hacia los débiles. Este comportamiento —no hay duda que José María explotaba inteligentemente esta imagen— le granjea el afecto y estimación de las clases oprimidas y estimula el encanto del héroe rebelde ante los ojos de nuestros viajeros (22). En lo que podemos juzgar como el colmo del atrevimiento, y no menos visión comercial, llega a imponer un canon, a modo de salvoconducto, a todo viajero que circule por sus dominios, asegurándole absoluta libertad de movimientos y carencia de peligro. Irónicamente, al acogerse al indulto, se convierte, como jefe del Escuadrón de Protección

---

(20) Así lo juzga el marqués de Custine: «Hay dos soberanos en España: el rey del palacio y el rey de la carretera. Y, se puede decir, que no se puede saber cuál de ellos es el más importante». Carta número XXVII a M. Jules Janin, *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Volumen II (París: Libraire Chez Ladvocat, 1838), p. 190.

(21) Richard Ford: «The Banditti of Spain», *Quarterly*, abril 1838, p. 211.

(22) Las hazañas de José María *el Tempranillo* no siempre estaban exentas de violencia: *La Gaceta*, de Sevilla, del 22 de mayo de 1831, citado por Astolphe de Custine, *op. cit.*, p. 95, demuestra que contaba con muertos en su haber. Ahora bien, lo que parece ser cierto es que no ejercía ningún tipo de violencia que fuera innecesaria. La mayoría de sus víctimas, o caían en la refriega, o eran, lo que se diría hoy día, un ajuste de cuentas por algún tipo de delación.

y Seguridad Pública de Andalucía, en perseguidor de bandidos, con tan mala fortuna que en una de las primeras batidas halla la muerte. Su compadre, Juan Caballero, narra así su muerte:

> El día 22 de septiembre de 1833 al amanecer salió José María con su Escuadrón al encuentro de los fugitivos [presos que se habían fugado de la cárcel de Córdoba], que se habían amontado en las prosimidades del pueblo de La Alameda, y al ver llegar al Escuadrón se parapetaron en unos peñascos, y José María creyendo que su fama sería bastante a reducirlos se apeó y dirigiéndose a ellos sin sacar la pistola les dijo: «Entregarse muchachos que yo soy José María el Tempranillo»; y parese que ésta fue la única vez en su vida que se llamó a sí mismo con ese nombre porque nunca le gustaron los apodos, como a mí tampoco. Pero los fugitivos no hizieron caso y al asercarse José María le disparó uno joven que se llamaba el Barberillo pasándole el pecho [*sic*] (23).

Juan Caballero, un año mayor que José María, había nacido en la villa de Estepa, provincia de Sevilla, lugar de reconocida fama en cuanto al tema que nos ocupa, pues ya en 1908 el comandante de la Guardia Civil Rafael García Casero había contabilizado 130 bandidos de mayor o menor importancia originarios de esta ciudad (24). Mejor instruido que José María, que era analfabeto, Juan Caballero lega a la posteridad su propia biografía, descubierta no hace mucho por don José María de Mena (25). Gran *cantaor* de flamenco (26), si hemos de creer su autobiografía, se ampara en el bandidaje al ser puesto en prisión por un error de la justicia. Actúa en breve espacio de tiempo como lugarteniente de José María —quien, aunque era algo más joven, estaba fuera de la ley con anterioridad— para convertirse en capitán de cuadrilla con total independencia. A partir de este momento, bien sea cada uno por su lado o a veces en colaboración, ambos se enseñorearán y actuarán con casi absoluta impunidad en todo el triángulo comprendido entre Sierra Morena, la Serranía de Ronda y Las Alpujarras. Acogido al indulto en el año 1832, su vida corre mejor fortuna al ser quizá uno de los pocos bandidos que, ya octogenario, muere en la cama, aunque, como presagiaba, sería un martes, a los cuales siempre temía por haber cometido un crimen totalmente gratuito en día tal (27).

---

(23) *Historia verdadera y real de la vida y hechos notables de Juan Caballero, vecino de Estepa, villa de Andalucía. Escrita a la memoria por él mismo.* Edición, prólogo y notas por José María de Mena (Madrid: Ediciones Turner, 1977), p. 96.

(24) *Caciques y ladrones* (Almería: Tipografía El Triunfo, 1908).

(25) Véase la cita número 23.

(26) Juan Caballero dice de sí mismo que «la naturaleza me dotó de voz y estilo», *Historia verdadera*, p. 29.

(27) En cuanto al comportamiento delictivo de Juan Caballero que, al igual que comentáramos con José María *el Tempranillo* no solía ser violento, él mismo dice en su *Historia*

La autobiografía de Juan Caballero nos da el dato que nos permite precisar la extensión del bandolerismo en la época inmediatamente anterior al indulto —concedido en el verano de 1832—, momento de su mayor apogeo. Es Juan Caballero quien ha llevado a cabo las negociaciones con las autoridades y ahora tiene como cometido hacer una lista de todos los miembros de las cinco partidas existentes. Reunido con José María *el Tempranillo* y José Permana Germán, nos dice:

> ... y yo escribí la lista de todos los componentes de las 5 Partidas, las de nosotros tres y la de Frasquito de la Torre y la de Paulillo y los que estaban enfermos o heridos o que habían ido a esconderse en otros lugares después de estar con nosotros, y en total nos salió una lista de 185 [*sic*] (28).

Esta cifra incluye no sólo a los caballistas, sino también a sus numerosos cómplices, familiares, venteros, aperadores de cortijos e incluso a rateros de menor cuantía. El total de auténticos bandoleros no podía exceder de 40, como otros documentos precisan, o como menciona el mismo Richard Ford en carta enviada a su amigo Henry Unwin Addington el 1 de agosto de 1832 desde Sevilla:

> José María es ahora un *hombre de bien,* que vive como honrado caballero que se retira de una profesión honorable y laboriosa, y que goza en Estepa del *otium cum dignitate,* la rica recompensa de una industria meritoria. Aproximadamente 40 caballeros de su oficio han sido aceptados en la sociedad de los españoles honestos gracias a un amplio *indulto.* Como consecuencia, y mientras persevere la incierta virtud de estos caballeros, las carreteras están muy seguras por el momento (29).

Teniendo este dato histórico en cuenta, podemos pasar a representarnos el espíritu aventurero, el ansia de peligro, ya sea real o fantaseada, las variadas anécdotas que experimentan u oyen algunos de nuestros visitantes.

Samuel Edward Cook, en el libro que recoge las experiencias de su viaje por España en los años 1829-32, se ve obligado a dedicar

---

verdadera, p. 87: «Yo Juan Caballero soy Caballero de apellido y Caballero de condición», lo que indica que tenía un sentido del bien y del mal, su propio código de conducta, que podemos decir que no coincidía exactamente con el de todo ciudadano amante de ley y de la justicia, como demuestra este asesinato que se le atribuye, cometido en martes y llevado a cabo por unas mínimas sospechas de delación. Este crimen, al descubrir posteriormente la inocencia de la víctima le haría sentirse culpable durante toda su vida.

(28) *Historia verdadera,* p. 91.

(29) *The Letters of Richard Ford, 1797-1858.* Editado por Rowland E. Prothero (London: John Murray, 1905), p. 99. La fecha de esta carta es otro dato importante a tener en cuenta en la fijación exacta de la fecha del indulto concedido por Fernando VII. Don José María de Mena lo fija en el día 30 de mayo de 1832, *Historia verdadera,* p. 136.

un capítulo al tema de los bandidos, haciendo en él una clasificación de sus diversos tipos y advirtiendo al incauto viajero que existe uno —en sus propias palabras—, «aquellos bandidos de noble y real raza que, bien equipados y a caballo, se hallan siempre en campaña bajo el mando de reconocidos jefes en abierto desafío de las autoridades. Estos sólo pueden encontrarse en la baja Andalucía» (30). Se hace eco de las hazañas de José María y advierte que raras veces actúa con violencia, sólo en aquellos casos inevitables o en legítima defensa. Cook nos parece que sale algo defraudado al no poder relatar ninguna experiencia personal o encontronazo con bandidos con los cuales deleitar a sus lectores: o llega tarde, o los bandidos han decidido asaltar una diligencia a poca distancia de la suya. Sin embargo, se consuela narrando anécdotas protagonizadas por otros viajeros. En la que transcribimos a continuación destaca el sentido de caballerosidad del bandolero andaluz, tan apreciado de sus compatriotas:

> Una señora que conozco, se salvó de un atraco gracias a su presencia de ánimo y a haber sabido despertar el sentido del honor de esta raza singular. Iba viajando cuando se detuvo para desayunar en un desfiladero en el cual estaba apostada la partida que, sin demora, hizo su aparición. Con admirable frialdad los invitó a reunirse a ella con la franqueza acostumbrada en esta región, lo cual fue aceptado por los bandidos que, despidiéndose después, se marcharon sin ocasionarle daño. Esto sólo podía haber ocurrido en Andalucía (31).

Scott C. Rochfort aborda el problema con candidez y trata de poner las cosas en su sitio: en su experiencia no hay tanto bandido en Andalucía como la gente dice. Ha recorrido el país de un extremo a otro, en invierno o en verano, solo o acompañado, a pie, a caballo o en calesa, con diversas indumentarias, pero nunca ha logrado ser parte de una aventura de bandidos. No obstante, esta laudable objetividad pierde valor al creerse en la necesidad de incluir en su relato el ingrediente que, al no poder obtener de primera mano, extrae de historias oídas. Dice así:

---

(30) Cook hace una clasificación de rateros o raterillos, salteadores y estos bandidos a lo grande descritos en el texto. La diferencia estriba en la frecuencia, importancia, modo y lugar en el que efectuaban sus fechorías. Nos parece más interesante la clasificación que hace don José María de Mena entre caballistas «de serranía», uno de éstos sería José María *el Tempranillo*, quien bajaba al llano cuando estaba seguro de realizar un buen golpe para volver a su refugio inmediatamente después; Juan Caballero era bandido *de campiña*, cuya única protección era la rapidez de movimientos y la complicidad de venteros, cortijeros o arrieros al no existir protección tan segura como en el monte; por último, los verdaderos conocedores de veredas y caminos ladrones de menor importancia que casi siempre desvalijaban al viajero o pequeño comerciante de sus posesiones o mercancías para revenderlas después. *Historia verdadera*, p. 106.

(31) *Sketches in Spain*, vol. II, p. 5.

> Sin embargo, siento como decía anteriormente, que aunque haya cortejado la aventura de todas las maneras posibles (como creo que debe admitirse), mi búsqueda ha resultado siempre infructuosa, y como no puedo interesar a mi lectores con un relato de riesgos personales, para entretenerlo, trataré de contarle algunos de los peligros imaginarios de mis paisanos... (32).

George Dennis intenta comprobar por sí mismo las numerosas historias de bandidos que poco antes de salir de Cádiz hacia el interior de Andalucía ha oído. «La condición del país en este sentido —dice Dennis— me la habían pintado de tal manera, que era imposible viajar con un mínimo de seguridad, a no ser que se viajara con escolta» (33). Creemos que a menudo estos caballeros ingleses no han sabido interpretar la sorna, el sentido del humor de los andaluces que, con estas exageraciones o cuentos, no hacen otra cosa que poner a prueba la compostura de ánimo del viajero. Después de narrar algunos incidentes que le han contado, explica:

> El viajero en España, entonces, corre siempre el riesgo de ser robado y, a veces, está expuesto a peligros más grandes. Esto, sin embargo, no es un hecho que ocurra tan frecuentemente como pueda parecer, porque estos caballeros de la carretera van siempre formando grandes cuadrillas, ante las cuales toda resistencia es impracticable. Cuando se sienten satisfechos con el botín se comportan, generalmente, con educación, especialmente con las mujeres que puedan caer en sus manos, a quienes, a menudo, devuelven parte de lo robado (34).

Este viajero hace una de las primeras descripciones de José María *el Tempranillo*, aunque confiesa no ser de primera mano:

> En persona era muy pequeño; me aseguraron que medía poco más de cinco pies de estatura y que tenía las piernas arqueadas; pero era robusto, fuerte y activo, y lo que tenía de deficiente físicamente lo suplía con audacia, resolución y talento (35).

George Dennis debió sentir algunos escalofríos cuando, en su viaje, tropieza con cruces —habituales en los caminos de entonces— cuyas inscripciones recuerdan al viajero alguna muerte violenta: «Aquí mataron a...» Pero, exceptuando algún susto en la noche, muy posiblemente bromas pesadas del mayoral de la diligencia, Dennis entró y salió de Andalucía sin toparse con un bandolero de carne y hueso.

---

(32) *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*, vol. I, p. 96.
(33) George Dennis: *A Summer in Andalucía*, vol. I (Londres: Richard Bentley, 1839), p. 121.
(34) *Ibid.*, p. 124.
(35) *Ibid.*, vol. II, p. 284.

Si Cook, Rochfort o Dennis han carecido de fortuna y han debido limitarse a soñar con bandidos o a contarnos aventuras no vividas por ellos, Richard Ford, o don Ricardo, como era conocido en Sevilla y en Granada durante los años 1830-33, logra resultados más satisfactorios.

Ford, más perspicaz que la mayoría de sus compatriotas venidos anteriormente, llegó a calar con mayor profundidad en la vida y carácter de los andaluces. En primer lugar pudo conocerlos mejor porque estuvo más tiempo y porque siguió a la letra el viejo consejo de «donde fueres, haz lo que vieres». Gran observador y conversador, debió inspirar la admiración popular y, qué duda cabe, la de los propios bandidos, por su excelente puntería (tenía un estupendo «Purdey» de dos cañones), demostrada en las diversas cacerías en que participó y a las cuales era muy aficionado (36).

El fruto de sus observaciones está recogido, sobre todo, en sus obras *Las cosas de España* y el *Manual de los viajeros en España y lectores en casa*. Ford causó las delicias de estos últimos con consejos tales como en el caso de una emboscada de bandidos:

> ... resistirse, generalmente, no tiene sentido y sólo puede dar motivos a accidentes graves; lo mejor es obedecer inmediatamente la orden, que no admite negativa, de *boca abajo* o *boca a tierra*. Aquellos que van provistos de la cantidad de dinero que, en la opinión de los salteadores, corresponde a su categoría, la cantidad que deben llevar consigo de acuerdo a su clase, raramente son maltratados; una rendición franca, natural y con sentido del humor no sólo evita, generalmente, los malos tratos, sino que incluso asegura cierta cortesía en tan mal trago... El viajero debe prestar especial atención y llevar siempre un reloj de algún tipo, uno que tenga una brillante cadena dorada y colgantes son, quizá, los mejores; no llevar ninguno expone al viajero a molestias más que una escasa bolsa. El dinero lo han podido gastar, pero la ausencia de un reloj sólo puede explicarse con la premeditada intención de defraudar al ladrón en lo que considera suyo por derecho (37).

Ford se burla de la *bandidofobia* de nuestros vecinos los franceses, pero tampoco niega el atractivo de estas posibles aventuras, en la

(36) No le falta, sin embargo, a Richard Ford esa nota típica del inglés de la época colonial cuando narra la anécdota del robo de una diligencia en la cual se hallan tres viajeros: un artista alemán sin dinero; un español que, al ver llegar a los bandidos esconde el dinero en el forro de la diligencia, y un inglés que, voluntariamente, entrega todo su dinero. Después de la detención y el consabido atraco, el bandido da la mano al inglés y le dice: «Vaya usted con Dios y sin novedad. Usted es un *caballero*, como son todos los ingleses; el alemán es un *pobrecito*, y el español, un *embustero*». En otro momento nos recuerda: «Hay que advertir que los ladrones españoles han sido muy tímidos para atacar a los viajeros ingleses, sobre todo si han visto que estaban prevenidos». *Las cosas de España*, páginas 203 y 218.

(37) *Handbook por Travellers*, vol. I, p. 63.

mayoría de los casos, fruto de la imaginación del viajero aprensivo. Dirigiéndose al lector, dice:

> Como a nosotros nos ha ocurrido con frecuencia, te congratularás de haber pasado tal o cual bosque y tendrás la seguridad de que infaliblemente serás robado en tal o cual lugar, unas leguas más adelante, pues siempre hemos experimentado que este fuego fatuo, de igual manera que el horizonte, retrocede conforme avanzamos, y el sitio peligroso está siempre un poco detrás o un poco delante del lugar en que nos encontramos, y se desvanece, como ocurre en la mayor parte de las dificultades, cuando valientemente nos acercamos a ellas para empuñarlas (38).

Podemos decir que Ford fue el único que hizo auténticos esfuerzos por conocer, entrevistar y dejar para la posteridad una imagen gráfica de algunos bandoleros de la época. En el mes de marzo de 1832, en carta dirigida a su amigo Henry Unwin Addington, le cuenta cómo ha conseguido mantener una entrevista con Frasquito de la Torre:

> Allí (en Jerez) sostuve una larga entrevista con Frasquito de la Torre y sus 11 bandoleros. Todos son ahora *hombres de bien, indultados y en persecución de los malhechores;* tiene como misión limpiar Andalucía de *ladrones:* una planta que todos los agricultores armados de Europa nunca extirparían de un suelo tan fértil. Hacen un buen grupo pintoresco de bien vestidos *majos.* Debo decir, sin embargo, que a mis órdenes iban seis soldados del general Monet y nos hubieran presentado cara; por ello, se comportaron con cortesía, ofreciéndome vino y presentándome a sus esposas, las cuales no están a la altura de nuestras bonitas sevillanas (39).

Con anterioridad a este encuentro, ya había intentado conocer a José María *el Tempranillo* (40), pero éste se mostraba algo escurridizo. No tenemos ninguna referencia de que llegara a conocerlo con anterioridad al indulto general, aunque a menudo confiese que existía una amistad mutua y de que había viajado con entera libertad por Andalucía gracias al salvoconducto extendido por el bandido. En carta fechada en Sevilla el 6 de marzo de 1833 le dice a Henry Unwin:

> Hemos solicitado vivir en la Alhambra y, tan pronto como reciba una respuesta, nos prepararemos para emprender el viaje a Granada, no teniendo ya miedo de José María, quien vino a Sevilla y me hizo una visita de la cual toda la ciudad está hablando. Le recibí como a un hombre de reputado mérito y le regalé una

---

(38) *Las cosas de España,* p. 206.
(39) *The Letters of Richard Ford. 1797-1858,* p. 86.
(40) Carta de 10 de diciembre de 1831, *ibid.,* p. 68.

pistola, con la cual, posiblemente, si me encuentra en la carretera, me pegará un tiro. Lewis, que todavía está conmigo, le hizo un retrato: es un hombre joven, de puen porte, digno de ser absoluto rey de Andalucía (41).

El acompañante de Richard Ford en esta entrevista no es otro que John Frederick Lewis, autor de *Sketches of Spain and Spanish Character made in the Years 1833-34*, publicado en el año 1836. Lewis ha dejado dos retratos de José María, uno de ellos a caballo (42). La certeza que tenemos de que esta entrevista se produjo y de que Ford estaba presente cuando Lewis dibujó a José María, nos hace darle mayor valor a la descripción que de este bandolero nos hace Richard Ford:

> Estaba entonces en la plena madurez de los treinta y tres años. De constitución vigorosa, era abnegado y capaz de sobrellevar el sufrimiento, todas ellas cualidades de un gran caudillo; aunque era bajo de estatura, tenía una complexión cuadrada y compacta; su cuerpo era algo desproporcionado para su piernas, las cuales estaban ligeramente arqueadas, lo que indicaba fuerza y actividad; la mano izquierda la tenía destrozada por habérsele descargado una pistola accidentalmente y haber tenido que curarse a sí mismo durante veinticinco días, pasados siempre a caballo; sus labios eran finos y apretados, denotando una expresión voluntariosa; de ojos grises que mostraban un carácter afable cuando estaba contento, pero que repentinamente se tornaban inquietos, centelleantes, con el recelo característico de las aves de presa, hábito que nace del saberse culpable y desconfiado (43).

Antes de considerar los puntos de vista de algunos viajeros franceses en cuánto al problema del bandolerismo en Andalucía, hemos de coincidir con Richard Ford que sus opiniones tienden, en mayor grado que en los viajeros ingleses, a tener una imagen preconcebida, idealizada y romántica del bandolero, y a ella tratan de encasillar el dato a duras penas observado. Mesonero Romanos, algo molesto por

---

(41) *Ibid.*, p. 112.

(42) Es interesante observar en ambas figuras —José María *el Tempranillo* al posar para J. F. Lewis y Juan Caballero al escribir su *Historia verdadera*—, el deseo de fama o la conciencia de su propio valor, digamos literario o de ficción. En cuanto a Juan Caballero conviene recordar su propia justificación al escribir su autobiografía: «Yo, Juan Caballero Pérez, natural y vecino de Estepa, encontrándome en mi sano juicio, sin maldad de espíritu y con el justo deseo de dejar puesto en claro todo lo ocurrido durante mi juventud en que fui jefe de partida de caballistas, de lo qual fui indultado por S. M. el Rey Don Fernando Septimo, segun es legal y notorio, porque debo dejar bien sentado lo que sí fui autor y limpiar mi nombre de calumnias de crimenes que nunca hize, y tambien salvar hechos buenos mios que algunas personas atribuyen a otros caballistas [*sic*].» *Historia verdadera*, p. 23.

(43) «The Banditti of Spain», p. 210.

la avalancha de viajeros franceses —con la cabeza llena de tópicos manidos, en viajes de dos o tres semanas, con escaso o nulo conocimiento de la lengua y que se atrevían a escribir sobre España para cobrar algunos necesitados francos, ya que sus novelas u obras teatrales habían sido rotundos fracasos—, decide también hacer un viaje por Francia y Bélgica, devolviéndoles así la moneda, porque, dice, «si tan fácil es a nuestros vecinos pillarnos al vuelo la fisonomía, si tan cómodo y expedito es el sistema moderno viajador, ¿será cosa de callarnos nosotros siempre, sin volverles las tornas, y regresar de su país aventurado sin permitirnos siquiera un rasguño de pincel?» (44). Así ocurre, efectivamente, en muchos de los folletines que se escriben en Francia en estos años. Ahora bien, no todos estos relatos pecan de estos defectos: dentro de la literatura de viajes, las obras de Próspero Merimée, Teófilo Gautier o Alejandro Dumas, por ejemplo, ocupan un lugar privilegiado, ya sea por su originalidad, captación de la realidad o valor literario.

El aire de melancolía, de misterio, de oscura nobleza, rasgos del arquetipo del rebelde romántico como la concibiera Schiller en *Los bandidos,* la señora Ratcliffe o más tarde lord Byron, se intuyen en la creación literaria del bandido José Navarro, protagonista de la novela *Carmen,* de Próspero Merimée. El hecho de que esta obra diera origen a la ópera de Bizet, contribuyó a la popularización del mito de una España llena de bandidos generosos, con la mujer en la grupa y el trabuco al hombro. El autor, Próspero Merimée, se incluye en la narración al describir al héroe en estos términos:

> Era aquél un apuesto joven, de regular estatura, mas de aspecto robusto, de mirada sombría y altanera. Su semblante, quizá en otros tiempos hermoso, habríase vuelto, por obra del sol, más oscuro aún que su cabellera. Tenía del diestro a su cabalgadura y con la otra mano empuñaba un trabuco de cobre. Debo confesar que al primer pronto el trabuco y exterior huraño de su dueño me impresionaron un poco; pero yo ya no creía en bandoleros, a fuerza de oír hablar de ellos sin encontrarlos nunca (45).

José Navarro como personaje de ficción está moldeado en José María *el Tempranillo,* bandido de carne y hueso, a quien Merimée no logró nunca llegar a conocer. En *Carmen* el narrador se topa con José Na-

---

(44) Ramón Mesonero Romanos: *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-41* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, vol. 203, 1967), p. 254. En el capítulo IV de esta misma obra, Mesonero Romanos, con gran sentido del humor, hace una buena descripción de los medios de transporte de la época, en especial de las diligencias.

(45) *Carmen,* p. 7.

varro, quien, sin descubrir aún su verdadera personalidad, le hace conjeturar:

> ... a fuerza de observar a mi compañero llegué a aplicarle la filiación de José María, que había leído en los edictos de muchas poblaciones andaluzas. «Sí, es él, de seguro... Pelo rubio, ojos azules, boca grande, hermosa dentadura, manos pequeñas; la camisa fina, una chaquetilla de terciopelo con botones de plata, polainas de cuero blanco, caballo bayo... ¡No cabe duda! Pero respetemos su incógnito.» (46).

Si *Carmen* es una obra de ficción, aunque no siempre haya sido leída como tal, Merimée tiene otros relatos de intención menos novelesca y cuyo objetivo era dar a conocer al gran público de París la imagen de una España romántica en la cual, los bandidos, como era de esperarse, no podían estar ausentes. Nos referimos a las *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris;* cuatro cartas publicadas a raíz de su primer viaje a España en el año 1830, y de las cuales, la segunda, titulada «Los ladrones», es la que vamos a comentar brevemente.

Después de recorrer durante más de dos meses toda Andalucía, en sus propias palabras, «tierra clásica de bandidos» (47), no ha conseguido ver a ninguno. Sin embargo, nada más tomar la diligencia, de boca de mayorales, venteros, arrieros, no ha oído otra cosa que hablar de bandidos. Se sorprende al observar que los escopeteros que protegen la diligencia quitan la mecha a sus armas para que si son detenidos en el camino por los bandidos, éstos tengan la seguridad de que su intención era no defenderse. El comentario es que las armas tienen valor ante los ladrones de poca monta, en ningún caso ante los auténticos bandoleros. Ahora bien, que los bandoleros existen y que a veces hablan en serio, queda reflejado en la anécdota

---

(46) *Ibid.*, p. 12. Este José María *el Tempranillo* de pelo rubio y ojos azules, de que nos habla Merimée, no coincide con la descripción de Richard Ford, que, por las razones anteriormente apuntadas, nos parecía la más ajustada a la realidad. Haciendo justicia a Próspero Merimée, debemos mencionar que como él dice en el texto de *Carmen*, este retrato lo había tomado de algunos edictos u órdenes circulares que ponían precio a la vida del bandido. F. Hernández Girbal en *Bandidos célebres españoles*, vol. I (Madrid: Editorial Lira, 1976), p. 226, transcribe uno, promulgado en Sevilla el 24 de agosto de 1830 que da los siguientes datos: «...José María el Tempranillo, natural de Jauja, casado en Torre Alhaquime, de estatura cinco pies escasos, grueso, rubio, el labio superior un poco levantado, alegre de cara y de edad de treinta y un años». Próspero Merimée vino por primera vez a España en el año 1830 y sabemos por su correspondencia que en los meses de agosto y septiembre de ese año se encontraba en Andalucía.

(47) *Lettres Adressées d'Espagne*, p. 296.

que transcribimos a continuación y que haría sonreír a más de un lector:

> Un joven inglés, con quien trabé amistad en Granada, había recorrido durante mucho tiempo los peores caminos de España sin tener el más mínimo incidente; en consecuencia, negaba rotundamente la existencia de bandidos. Un día fue detenido por dos hombres de mala catadura, armados de fusiles. Inmediatamente se imaginó que eran campesinos que estaban de buen humor y que querían divertirse dándole miedo. Cada vez que le insistían exigiéndole dinero, él respondía riéndose y diciéndoles que ya estaba bien de tomarle el pelo. Fue necesario, para sacarle de su error, que uno de los verdaderos bandidos le diera un culatazo en la cabeza, del cual todavía enseñaba la cicatriz tres meses más tarde (48).

De José María nos cuenta un episodio que sintetiza su más preciada cualidad ante el observador romántico:

> Guapo, valiente, cortés tanto como cualquier ladrón pueda serlo, así era José María. Si detiene una diligencia, da la mano a las señoras para bajarse y se preocupa de que se sieten cómodamente a la sombra, porque es durante el día cuando ocurren la mayor parte de sus hazañas. Jamás un juramento, jamás una palabra grosera, *bien al contrario, maneras casi respetuosas y una cortesía* natural de la que siempre hace gala. Quita una sortija de la mano de una señora: «Ah, señora —dice—, una mano tan bella no tiene *necesidad de ornamento.*» Y, al mismo tiempo, deslizándole la sortija del dedo, besa su mano con un ademán que permite creer, de acuerdo con la opinión de una dama española, que el beso tenía para él más valor que la sortija. La sortija la tomaba como por distracción, pero el beso, por el contrario, lo prolongaba largo tiempo (49).

A continuación nos da a grandes rasgos su descripción, muy diferente de la que hiciera años más tarde en *Carmen:*

> Según me han descrito, José María era un gran joven de veinticinco a treinta años, bien formado, de fisonomía abierta y sonriente, de dientes blancos como perlas y ojos extraordinariamente expresivos. Viste habitualmente un traje de *majo* de una gran riqueza. Sus camisas están siempre de una blancura sorprendente y sus manos podrían pertenecer a un elegante de París o Londres (50).

---

(48) *Ibid.*, p. 301.
(49) *Ibid.*, p. 304.
(50) *Ibid.*, p. 305.

La compendiosa obra del marqués de Custine sobre la España de esta época dedicó algunos apartados al tema del bandolerismo, en particular al relacionado con las hazañas de José María, datos, que aunque breves, tienen un tono hiperbólico digno de ser mencionados. Astolphe de Custine conoció a Richard Ford y convivió con él por algún tiempo en Granada, por lo que nos preguntamos si no tendría en mente Ford a este viajero cuando hablaba de la preocupación desmesurada de los franceses por el tema de los bandidos. Califica a José María *el Tempranillo* de nuevo Proteo, cuando no lo ve como un soberano ofendido al intentar conseguir un indulto del rey Fernando VII —anterior al conseguido en el año 1832— y fracasa. Sin temor a equivocarnos, podemos tachar de exageración cuando nos dice que José María podía reunir en cualquier momento 50 caballistas deseosos de pertenecer a su partida; recordemos a este respecto el número total de bandoleros que se amparan en el indulto, que habían sido un total de 40. La descripción de José María es, una vez más, obtenida de segunda mano:

> José María es un hombre pequeño, grueso, de pelo negro, tez rojiza, de una actividad y de una audacia sin igual, y que, desde el punto de vista donde la suerte le ha colocado, considera los honores del mundo con tanto desprecio como la vida. Como filosofía práctica, su sistema es el puñal; hay otros que se contentan con el veneno. Este retrato está hecho según ciertas informaciones que tengo razón suficiente para creer exactas (51).

Continúa relatando otras aventuras de este bandido para reconocer, en rasgo de sinceridad, que ha leído demasiado a lord Byron (52). Es el momento en que no logra él mismo distinguir la línea divisoria entre la realidad y la fantasía.

Teófilo Gautier llega a España en el año 1840 con enormes ansias de jugar al papel de héroe —había leído todo este tipo de literatura que se había escrito sobre España—, pero ya era demasiado tarde; José María *el Tempranillo* había muerto siete años antes; Juan Caballero vivía plácidamente en Estepa, y otros de menor importancia o se habían retirado de tan trabajosa profesión, o carecían del indudable atractivo del bandido generoso. Debemos confesar que si Gautier no logra poner en peligro su vida en escaramuzas con bandidos, su relato goza de un inmejorable sentido del humor que hace que su lectura sea muy agradable.

---

(51) Carta número LI a Miss Bowles: *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Vol. IV, p. 51.
(52) *Ibíd.*, p. 52.

Por indudable mala suerte pierde una diligencia por no haber sitio, con tal mala fortuna, que es atracada en el camino de Madrid a Sevilla. En el relato de esta oportunidad perdida, digamos por los pelos, la ironía y el humor —pues dudamos de la veracidad de lo acontecido—, son los rasgos dominantes. La diligencia ha sido asaltada por un pequeño grupo de bandidos, que a su vez pierden el botín a manos de una banda mayor. El incidente le hace reflexionar sobre lo duro de esta profesión:

> ... hacían cola para desvalijar a aquellas miserables diligencias, y a veces tenían que disputarse los despojos de la misma galera y del mismo convoy de mulas entre tres o cuatro partidas; además, los viajeros, seguros de ser robados, no llevaban sino lo estrictamente necesario y se ponían la peor ropa (53).

O en otro momento:

> Al ver aquellas miserables casuchas se siente compasión hacia los pobres ladrones obligados a vivir merodeando en un país donde no se encuentra con qué hacer un huevo pasado por agua en diez leguas a la redonda. El recurso de las diligencias y los convoyes de galeras es, en realidad, insuficiente, y los pobres bandidos que cruzan por la Mancha tendrán muchas veces que contentarse para cenar con un puñado de aquellas bellotas dulces que hacían las delicias de Sancho Panza (54).

Ante él se presentan las mismas cruces de mal agüero que viera George Dennis, los mismos sustos en la oscuridad de la noche, cuando cualquier roca, árbol de figura fantasmagórica, o la mala intención del mayoral, hacen que el viajero no pegue ojo o crea ver visiones. Ante una de estas confusiones —cree ver bandidos cuando en realidad son migueletes— exclama: «¡Oh decepción amarga para dos jóvenes viajeros entusiastas, que habrían dado por una aventura todo su equipaje!» (55).

Los verdaderos bandidos ya no están en los caminos; ahora hay que precaverse y mirar la lista de precios antes de entrar en cualquier posada. Cualquier experimentado viajero estará de acuerdo con Teófilo Gautier cuando nos avisa:

---

(53) *Un viaje por España*, vol. I, p. 192.
54) *Ibid.*, vol. II, p. 20.
(55) *Ibid.*, vol. II, p. 120.

> Se habla mucho de los salteadores de caminos: no es en el camino donde está el peligro, sino al borde de él, en la posada; allí os acogotan, os despojan a mansalva, sin que tengáis el derecho de recurrir a las armas defensivas y pegar un tiro al camarero que os presenta la cuenta (56).

El temor a los bandidos en el largo viaje añade encantos, convirtiendo la cosa más vulgar del mundo, un viaje en diligencia, en una auténtica aventura, en una expedición (57). En fin, en el año 1840, según Gautier, las historias de bandidos son exactamente eso, historias, ficción:

> ... el bandido español ha sido para nosotros un ser puramente quimérico, una abstracción, una simple poesía. Nunca vimos la sombra de un trabuco, y en cuanto a los ladrones, resultamos de una incredulidad por lo menos igual a la del joven hidalgo inglés de quien Merimée cuenta la historia, el cual caído entre las manos de una partida que le desvalijó, se empeñaba en no ver más que comparsas de melodrama apostados para darle una broma (58).

Alejandro Dumas (padre) llegó a España seis años después de Teófilo Gautier y venía precedido de gran fama, como prueba el grandioso recibimiento que se le hizo en Madrid. Venía formando una comitiva —eran en total siete personas, incluido el hijo—, y si recordamos que una persona sola en la época ya tenía grandes problemas para encontrar lugar en una posada o diligencia, podemos imaginarnos las dificultades de todo este grupo. En parte para suplir esta desventaja, y en parte para defenderse de los imaginarios bandidos, entró por la frontera de Irún armado hasta los dientes. Aunque su hijo negara en cierta ocasión que su padre lo dijera, a él se le atribuye la mal intencionada frase de que «Africa empieza en los Pirineos». En nuestra opinión, bien parece que fuera así, pues su viaje por España se semejaba más bien a un *safari* de bandidos que resultaría de todo punto infructuoso. Esta actitud de Alejandro Dumas, y otros juicios precipitados que vierte en su obra sobre la vida y costumbres de la época, hirieron grandemente la susceptibilidad de los españoles, y con razón, debemos decir. Como ejemplo basten algunos comentarios del grupo en los alrededores de Aranjuez, cuando un grupo de personas que se acerca en la noche, es visto por nuestros viajeros como una cuadrilla de salteadores:

---

(56) *Ibid.*, vol. II, p. 163.
(57) *Ibid.*, vol. I, p. 196.
(58) *Ibid.*, vol. II, p. 174. Esta anécdota de Próspero Merimée a la cual se refiere Teófilo Gautier ha sido relatada anteriormente en este artículo.

—¡Oh!, ¡oh! —exclamé—, una cuadrilla. Mirad —Y extendí el brazo hacia los que llegaban.

—Tres, cuatro, cinco, seis, siete —contó Giraud.

En aquel momento, el cañón de una carabina brilló como un relámpago a la luz lunar.

—Vaya, están armados. Esto va a resultar divertido (59).

Preparan las armas de buen humor, seguros de su superioridad, pero sabiamente deciden antes investigar:

—Ten ahora la bondad de preguntar a esos señores —dije a Desbarolles— a qué afortunado azar debemos el honor de su visita.

Desbarolles tradujo mi pregunta.

—Venimos a prestarles auxilio —respondió el que parecía jefe de la banda (60).

Ante tamaña desilusión, el joven Dumas eleva al absurdo las intenciones y sentido de este viaje por España: «Dime, papá —dijo Alejandro—, se me ocurre una cosa. ¿Y si robásemos a esos señores?» (61).

En descargo de todos estos simpáticos visitantes ingleses y franceses, viajeros de otras nacionalidades (62) u otros observadores de la España de entonces, con una intencionalidad menos apasionada o más erudita que la que un libro de viajes pudiera tener, caen por igual en graves errores o exageraciones de no menor alcance, y que por no extendernos más dejamos para mejor ocasión (63).

---

(59) *De París a Cádiz*, vol. II, p. 77.

(60) *Ibid.*, p. 79.

(61) *Ibid.*, p. 80.

(62) «El joven norteamericano», seudónimo bajo el cual se esconde Alexander Slidell-Mackenzie, también ve bandidos por todas partes, y en un momento nos llega a hablar de los 13 Niños de Ecija, número igualmente sugestivo, pero que de todos es sabido que era una banda compuesta de siete bandidos, en *A Year in Spain* (Boston: Hilliard, Gray, Little and Wilkins, 1829), p. 280. El ruso Sergio Sobolevsky, a quien sus preocupaciones bibliográficas habían traído a España, confiesa en su correspondencia: «...yo quería sencillamente calentarse al sol de España, escuchar sus canciones, presenciar sus danzas, encontrar algún bandido sumamente pintoresco, pero poco feroz, y juzgar por mí mismo (¡mirad qué presunción!) de los progresos que este bienaventurado país...» En *Bibliofilia Romántica Española (1850)*, traducción y prólogo de Joaquín del Val, notas de A. Rodríguez Moñino (Valencia: Ediciones Castalia, 1951), p. 51.

(63) Reinhart P. Dozy, el conocido arabista, en su obra *Historia de los musulmanes de España*, vol. I (Buenos Aires: Emecé editores, 1946), p. 447, da el espaldarazo al mito al presentar España, concretamente Andalucía, en manos de José María: «En todas partes tenía juramentados, y cuando le hacía falta un hombre para completar la partida, tenía siempre más de cuarenta entre quienes elegir: tanto se ambicionaba el honor de servir a sus órdenes. Mantenía inteligencia con los mismos magistrados; tanto que, en una proclama del Capitán General, las autoridades de cuatro distritos fueron señaladas como sus cómplices. Su poder era tan grande, que dominaba todas las carreteras del Mediodía, y la Dirección de Correos para obtener libre paso le pagaba ordinariamente el tributo de una onza por carruaje. Gobernaba a su cuadrilla más arbitrariamente que ningún soberano a sus súbditos, y sus decisiones estaban inspiradas por un espíritu de justicia salvaje.»

Toda la literatura que hemos venido comentando tiene como denominador común el sacar de quicio el problema del bandolerismo andaluz en un momento histórico en el que reconocemos su existencia, aunque negamos la gravedad que se le ha atribuido. Razones de índole circunstancial —el interés de la literatura romántica por los protagonistas solitarios o en rebeldía frente a la sociedad y el carácter del bandido andaluz en lo que tiene de peculiar su comportamiento durante estos diez años—, unidas a otras de arraigo temporal mucho más pronunciado —las condiciones históricas, geográficas, sociales—, convergen y dan origen a todos estos relatos que crean una distorsionada imagen de España, la cual, desgraciamente, ha perdurado largo tiempo. Ni José María era rubio de ojos azules, ni hubo tantos bandidos con anterioridad al indulto del año 1832, ni negociaron con la corona en esta circunstancia en plano de igualdad: fue una medida de Fernando VII, que como otras muchas de este malhadado rey —dictadas por capricho y con el afán exclusivo de congraciarse con el pueblo llano— carecían de visión política. Tampoco todos los bandidos que parecían serlo lo eran: a veces rebeliones de carácter político o social han pasado a la historia, como conveniencia del historiador, como meros levantamientos en los cuales se recuerda tan sólo los aspectos de violencia y pillaje, sin explicarse las razones de fondo. El asalto de diligencias no sucedía con tanta frecuencia como pudiera parecer. En la *Gaceta de Madrid* del 1 de septiembre de 1832, con el fin de contrarrestar las tendenciosas noticias publicadas en los periódicos franceses con motivo de un incidente grave ocurrido en la línea Irún-Madrid, hacía notar que en el período del 1 de enero de 1830 al 30 de junio de 1832 —treinta meses en total— había habido 22 casos de detención de diligencias en 3.788 recorridos por toda la Península, sin que hubiera habido que lamentar daño alguno a los viajeros. Para bien o para mal, esto equivale a un asalto por cada 170 viajes; en ningún caso es una cifra exorbitada (64). Tampoco las carreteras estaban desprotegidas del todo si, como prueba, recordamos la alabanza que Richard Ford hace de los migueletes, especie de policía de la época:

> Ellos (los migueletes) están a la misma altura de los bandidos, en cuanto a actividad y conocimiento de la región, a los que —como si fueran armiños, cazadores furtivos o cualquier otra alimaña—, cazan con auténtica afición (65).

---

(64) Richard Ford: *The Banditti of Spain*, p. 206, y Constancio Bernaldo de Quirós y Luis Ardila: *El bandolerismo andaluz*, p. 106.

(65) *The Banditti of Spain*, p. 206.

Hubo bandidos, pero la necesidad de alimentar la imaginación, de no defraudar a los *lectores en casa,* hizo que estos viajeros cargaran la pluma y dieran como resultado una versión en extremo falseada de la España del siglo XIX. El bandolerismo en Andalucía deja de existir como problema a mediados del siglo XIX. No obstante, habida cuenta de que las condiciones sociales, económicas y agrarias de la región andaluza se mantienen inalterables hasta incluso hoy día, de tiempo en tiempo vuelven a surgir brotes esporádicos, aunque ya faltos de la fuerza que tuvieran antaño. Medidas de orden público, como son la creación de la Guardia Civil por el marqués de las Amarillas en el año 1844, y la política de mano dura de don Julián Zugasti como gobernador de Córdoba en el año 1870 y siguientes, hacen casi imposible el ejercicio de esta actividad delictiva con éxito alguno. Joaquín Camargo, bandido mejor conocido bajo el apodo de *Vivillo,* con ese gran sentido del humor que caracteriza al pueblo andaluz, había dicho a primeros de este siglo: «a nosotros nos ha matado el alambre» (66). Efectivamente, las mejoras en los medios de comunicación, tales como el telégrafo, más tarde el teléfono y el ferrocarril, acababan de dar la puntilla a esta mal definida profesión, ya entonces casi completamente extinguida.

Los mitos, sin embargo, tardan en morir. Todavía en los años cincuenta de este siglo, un viajero inglés, Laurie Lee, al viajar de Algeciras a Sevilla, se sorprende al ver que una pareja de la Guardia Civil acompaña el autobús, pues le dicen que la zona por donde están pasando está llena de bandidos. Sus comentarios tienen un sabor conocido:

> Porque los bandidos eran tan corrientes en estas tierras como el jabalí o el ciervo, y, cuando atacaban, lo hacían con el absoluto convencimiento de aquellos que ejercitaban un antiguo privilegio. Además, últimamente, su número ha aumentado grandemente al engrosar en sus filas prisioneros escapados u otros que por razones políticas estaban fuera de la Ley. Oh, sí, eran muy mala gente, dijo un compañero de viaje, sujetándose su enorme barriga. A lo largo de esta misma carretera, este mismo invierno, varios infelices viajeros han sido cobardemente asesinados. Es el peligro natural de estas montañas. Pero los *señores* no deben tener miedo: la Guardia Civil es valiente, y, de cualquier manera, los bandidos no atacaban a los extranjeros porque no era su costumbre (67).

---

(66) Citado por Constancio Bernaldo de Quirós: *El bandolerismo andaluz,* p. 210.

(67) Laurie Lee: *A Rose for Winter, Travels in Andalusia* (Nueva York: William Morrow and Co., s/a), p. 36

¿Sería versión oficial, o burdas exageraciones que evocan las antiguas bromas pesadas de mayoral de diligencia? Recuérdese que hasta bien entrados los años cincuenta existieron numerosas guerrillas en abierta oposición al gobierno franquista. De cualquier forma, y antes de dejar la respuesta de esta última pregunta a juicio del lector, quisiéramos recordarle que todos hemos sido testigos de cómo la historia oficial de estos años ha tergiversado a menudo los hechos, equiparando o confundiendo a la oposición armada de origen político al simple bandidaje. Lo que nos sorprende, sin embargo, es que una vez más uno de nuestros visitantes de allende los Pirineos acepte el dato sin rechistar, cayendo, como cayeron otros muchos antes que él, en tan manoseado mito.

ANTONIO GIMENEZ

Department of Romanic Languages
Williams College
Williamstown, Mass. 01267
USA

DE NOCHES GALLEGAS Y VARIAS ADMIRACIONES

y si es tal mi fortuna
que sea noche lunar la en que me muero.

ALFREDO R. PLACENCIA

PRIMERA NOCHE

Rosalía, te escribo estas palabras
en tu propia parcela,
descubriendo, rodeado de palomas,
un rostro en la penumbra.
Ahora hay nubes, la lluvia,
con las manos del musgo,
trabajará las piedras,
mientras la plaza cambia
su ser inalterable
(los muchachos se besan
y se encienden las sombras
del convenio olvidado).
Alguien toca una flauta,
arrecia la llovizna,
pero nadie se mueve.
Yo pienso en ti, en tus lágrimas
del amor a la tierra.
Andando configuro el brillo de tus ojos;
las muchachas no hablan
y, de nuevo, la luna...

SEGUNDA NOCHE

Canta María José, Angeles calla,
Consuelo se ha quedado en la mirada
y Rosa se levanta, se preocupa
porque todo esté bien: la noche,
los amigos, la queimada, el conjuro...
Consuelo resucita las palabras.

Las bruxas se detienen
y en el viento insumiso
se deslíen sus miradas.
¿Saldrá el sol? Poco importa.
En la noche temprana
el corazón se mueve
y nada significa la mañana.

TERCERA NOCHE

A la tierra gallega.

Por los tres cirios de tu sombra rota
y la flor amarilla que te invade,
por la luz, el silencio y la palabra
que detienen tus labios.
Por las pequeñas bruxas recorriendo la casa,
por la luna en el techo y la sombra en el huerto;
por el rumor sin ruido de la lluvia en la calle
y tus ojos inmensos de noche sin segundos;
por tus seguras manos y el silencio en que ahora
me suspendes la vida.
Por todo eso te digo estas palabras suaves
y lamento mi inepcia para encontrar la huida.
Nos llenará el olvido.
Ni la calma ni el ansia
borrarán esta página.
Nos darán el rescoldo,
la pálida memoria, la ambigua certidumbre
de que el pasado fue.

CUARTA NOCHE

A LUIS ROSALES

pues teniéndolo todo
nada te puedo dar.

V. GARRIDO

Silencio...
La claridad con imperfectas manos
dibuja la ventana...
Yo no soy.

Otro hombre se baja de la cama,
corre al espejo, calla
y recibe su aurora encanecida.

Danzan, al fin, cogidas de la mano
las noches revividas.
Al detenerme «a contemplar mi estado»
pregunto por los otros.

¿Fueron nuestros los ojos de la lluvia,
el rumor en que México se abisma
borroneando sus calles,
los perfiles de edificios en sombra,
la mortaja amarilla que descubre
los pálidos tobillos?

¿Fue nuestra la llegada de la luna,
la noche de los goces, la exaltada
obsesión del instante parecido
al último del mundo,
la ignorancia del cuchillo veloz
ya levantado al filo de la puerta?

Todo y nada fue nuestro.
Me lo dice el señor de los espejos.

«Ayer se fue, mañana no ha llegado.»
Ese que fue ya siempre será el mismo.

QUINTA NOCHE

días como tirados a cordel.

GONZALEZ LEON

Este día, algo desconocido asomó la cabeza
y a la puerta se acercaron las voces.
Todos los otros días han sido iguales,
pero hoy... no sé... yo nunca escribo para decir certezas...
algo desconocido caminó por mis venas.
Me explico: La madrugada de Santiago llegó fría
y yo estaba sentado al borde de la cama
(—duermo poco y, a veces, me acompañan fantasmas bienamados—),
en la ventana ya no estaba la noche.

La mañanita helada, con aire del Atlántico, hallaba su camino.
Alguien —¿el borrachito de la madrugada?—
cantaba una canción de despedida
y en el cielo levemente dramático
se ocultaba y salía el lucero del alba.
Las campanas llamaron y en la calle estalló el primer paso.
Decirles que algo cálido se me encendió en las venas
sería decir muy poco.
Estoy seguro de que a todos les ha pasado esto:
han sentido algo nuevo, no han podido explicarlo
y se han puesto a cantar de madrugada
con los ojos cerrados y las manos abiertas.

OCTAVA NOCHE

En estos días los sueños en enjambre
han rodeado este lecho donde vivo
el hermoso naufragio del silencio.

La vida enmarañada abrió los ojos
en la cueva que el tiempo sin linderos
trabajó en el abismo de la noche.

Aparecieron las terribles peñas
del monte de la infancia,
el resplandor del campo iluminado
por las visitaciones de la lluvia.

Apareciste, al fin, con los quince años
de tu melena corta, las tensas tobilleras,
la elástica premura de tus piernas
en el camino exacto.

Apareció la duda, este cansancio,
todos los mis del sueño encadenado
en el ego-picota.

La lucha desigual y su inefable
carencia de sentido, los hermosos fracasos,
la recuperación de la mirada,
la novedad perpetua de la lluvia
recitando sus frágiles promesas.

Todo se confundió en el tiempo vivo
y nada tuvo edad.

Hoy, en Galicia, junto al viejo río,
no sé quién soy, si el niño en la montaña
o esta cabeza cana o, tal vez,
siete sueños desbandados
por el retorno de la siempre lluvia.

NOVENA NOCHE

Geografía de los minutos en
tono sentencioso.

La eternidad en esta amanecida
tiene las manos rotas.
No hay nada más que el viento del olvido,
este sentir que nada nos afecta.

Nuestro mundo está hecho de minutos
que valen en sí mismos
y se quedan en el tiempo vacío,
en este espacio que las convenciones
no pueden acotar.

Un minuto con la naranja helada del verano;
el otro al lado de la chimenea;
un minuto de abrazos, de silencio con besos;
un minuto en el mar, otro en el aire;
los segundos del amor verdadero
—tan justo en su retórica—;
los del placer en libertad manchada;
al andar por un libro de Quevedo;
caminar con Horacio y decir en voz alta
lo que dijo Vallejo.
Los minutos del cuerpo sin cadenas,
sin servidumbres —sólo las del alma—,
cuando al fin se puede, sentado junto al mar
que nos agobia, revivir el amor por Rosalía,
y, tal vez, llorar un poco sin tener razones,
nada más por aquello de la gran compasión,

por aquello que ya nunca sabremos,
porque el mundo y la vida,
porque nunca aprendemos...

DECIMA NOCHE

Me dices que el año pasado
hiciste un viaje al fondo del miedo
sin salir de tu casa.
Y yo te entiendo.

Supongo que, de repente,
se despertó en tu carne
una presencia nueva.
Viste su cara entre la niebla,
oíste sus pisadas,
el ruido ajeno de su respiración.
Te estremeciste y el reloj,
el vaso de agua, los libros,
los tendones, el radio, el corazón,
los huesos, las palabras, el sueño
hondo de la madrugada, la puerta
semiabierta, las pantuflas, las manos,
la colcha y el teléfono y la risa,
se congelaron para tratar
de distinguir el rostro.
La niebla se espesó
y el tiempo no fue tiempo.
Estaba ahí y no lo conocías,
algo habitaba ese lugar que habitas
y tú no lo sabías.

I

UNA CARTA CON PAJAROS

Soltando las palabras
como se sueltan los pájaros,
cuando la sombra ocupa la zona del jardín
donde tú estás para esperar la tarde.

Hablando sin hablar, así como te hablo,
cuando tomo tu cara eres mujer y niña,
un pájaro cautivo por su gusto,
una prolongación de la mañana
y nada son ahora la traición de la tarde
ni la palabra helada adentro de los labios.

Te doy este hombro de fatigas
y todas las miradas.

El mundo está en tus manos,
me asomo y ese mínimo abismo
me da vértigo, pero tú me sostienes.

¿Dudas? No lo hagas.
La casa del tiempo se construye
más allá de los años.

Pongo mi ardua esperanza en tu reflejo,
en ese valle donde nace el tiempo.
Como vivimos juntos en el sueño
no puede con nosotros la mañana.

V

LLOVIA EN CASTILLA

El retorcido corazón de la encina
lanzó una rama y apuntó hacia Soria.
Llovía en Castilla,
llovía sobre Leonor y sobre Antonio.
Nos cercaba el batallón de niebla
y me detuve al lado del camino
para hablar con mis ojos.

Soria entrevista, Soria oscura
en este día cerrado;
cúpulas de la mañana hosca,
iglesias ocupadas por la hiedra,
valles de poderoso enervamiento.
A lo lejos, como un toro dormido
el dibujo de Aranda junto al Duero.

Falta camino, pero ya presiento
la voz de Peñafiel,
la llamada del trigo,
la silueta febril de Tordesillas
con su reina difunta,
la irónica cigüeña de Simancas.

En Madrigal de las Altas Torres
(¿Para qué la metáfora?)
recordaré a Claudel y sus fabulaciones
y, aunque yo no lo quiera
por qué la razón dicta sus caminos,
veré que la paloma se levanta
buscando el Occidente.

A la orilla de Soria me detuve
y vi la torre de la iglesia de Lagos
encendida en el aire de Jalisco.
Cerré los ojos y, al abrirlos de nuevo,
el corazón latió con tanta fuerza
que me dolió la vida.
El campo de Castilla me emborrachó
de oscuras lejanías.

VI

A Curros Enríquez, poeta maldito.

La manceba del cura te maldice,
Curros, desaforado, desatado poeta.
Del púlpito te caen condenaciones
y Loyola prepara una noche de horror
a tu mala conciencia.
Mereces hierros, aceite hirviendo,
anillas en el cuello, estéticas torturas
para desagraviar al dios ausente
y a la iglesia furiosa del presente.
Te dolía el hambre de tu pueblo,
la diáspora forzosa, el abandono
de mujeres e hijos, el matriarcado oscuro
cargado de deberes y pobre de derechos.

Amaste a Rosalía la musa muerta
de esta tierra de aire, la que cantó
a las flores amarillas que bordean los caminos
y, sobre todo, amaste a tus hermanos,
a los marinos de mirada clara,
los campesinos, las mujeres fuertes
de la biblia feudal, las derrotadas,
santas, generosas, emprendedoras, buenas
mujeres de Galicia.
Tanto amor, Curros, tanto amor. ¿Para qué?
Lo comprendo y me callo. No podías evitarlo,
tu estrella y tu cantar te lo dictaban.
Nada podrá el tormento, poeta desaforado.
La tierra que te cubre fecundará tus voces,
las flores amarillas que bordean los caminos.

HUGO GUTIERREZ VEGA

Embajada de México
Capitán Haya, 18, 6.º D
MADRID

UN TAXI AMARILLO Y NEGRO EN PAKISTAN

Por cierto, nací aquí, en Buenos Aires, pero soy el disimulado extranjero que habla su lengua y comparte ese inmenso pan, que es el tedio nacional. En verdad, no dejo de estar siempre en otra parte por voluntad y ejercicio de toda mi vida. Me voy, claro que me voy, especialmente cuando aquí me quedo. En cambio, si me encuentro lejos, cordillera u océano por medio, recorro estas calles con dolor de enamorado olvidado, o engañado, al estilo del mejor tango argentino.

He convivido con chilenos, cariocas, parisinos, madrileños, vietnamitas, chinos y polacos. De toda la gente conocida, ninguna es más misteriosa que la de Buenos Aires, en especial cuando pletórica de proteínas, inquieta y fastidiada la mirada, alcanza el pensamiento amargo del colonizador que llegó tarde, o llegó a destiempo, o no llegó a ninguna parte: una agresividad contenida que le hace tocar bocina sin parar y le quita cualquier posibilidad, cercana o remota, de hablar alguna vez en voz baja.

Ocurre que me siento en cualquier lugar de la ciudad y tomo mi café, denso como el betún y atornasolado como una charca podrida de Dock Sur. Raspa el gaznate, pero también hace palpitar el corazón y acelera el reloj detenido por el hastío. Me hace creer que la muerte dejó de seguirme. Ahí quedó detenida en una esquina, husmeando como un perro los orines al pie de un buzón.

Lejana esa esquina, muchísimo más lejos que París y Pekín, pues hubo por medio una espantosa cordillera, atravesada sobre un viejo «Studebacker» que rateaba y tosía en las alturas de los Andes. Una esquina en Santiago de Chile, calle San Diego, en el cruce con Eleuterio Ramírez: un buzón donde todas las noches apoyaba su muleta una famosa patinadora, como allí llaman a las yiras, una patinadora con una sola pierna. Por esa puta de una sola pata y cientos de otras patinadoras le llamaban *Elútero*, en vez de Eleuterio, a esa calle de piringundines y boliches de mala muerte. Por allí los carabineros iban en parejas y trataban de pasar de largo, ¡nunca un carabinero solo!, y por esa misma razón me pareció que no se atrevía a transitar la

muerte (ya que siempre anda sola) por esas siniestras borracherías, y sí lo hacían por montones los perros vagabundos y los niños que venían a mendigar o vender cualquier cosa: un anillo de oro (por supuesto, falso) que juraban haber hurtado —¡ahorita nomás!— a su pobre madre, o bien se ofrecían a conducirnos hasta una clandestina casa de putas —*¡puras cabritas!*— animada por dos viejas geniales: una cantaba antiguas melodías chilenas, y la otra tañía el arpa: en el remate de sus largas vidas de putas se empeñaban en acariciar el alma.

Eran esas viejas avezadas en el trato de hombres, y de ningún modo las cabritas supuestamente inexpertas quienes sabían tranquilizarme del hecho de encontrarme en un país y en una ciudad donde nadie me había llamado.

Eso justamente me arrancó de mi ciudad siendo muy joven: el miedo a la muerte. Por supuesto, la encontré en cualquier lugar, comenzando por la festiva Río de Janeiro. Porque todas las ciudades, quiero decir las grandes ciudades (las pequeñas no cuentan para mí), son una sola ciudad, aunque sus putas usen una o dos piernas y se produzcan otras irregularidades que llamamos diferencias. Y del mismo modo, también la muerte es la misma de esta mi ciudad. Tengo esa seguridad porque la encontré no hace mucho en un taxi amarillo y negro en Karachi (Pakistán).

El salto fue demasiado largo, aun para ese «Boeing» que volaba con la bandera roja de la Compañía China de Aviación pintada en la cola. Pues el vuelo Pekín-Karachi es demasiado largo para hacerlo de un tirón. Aterrizamos al final de esa noche interminable que se estiró desde el norte de China hasta Pakistán. Fue una maniobra aterradora por lo chirriante, como si hubiésemos aterrizado fuera de la pista.

Atrás de mi asiento un francés protestó que ya le había ocurrido algo igual en otro viaje. Opinó que la culpa era del piloto chino, seguramente más acostumbrado a las bruscas maniobras de un *ming* de caza que a la lentitud que exige un «Boeing» repleto de pasajeros. Dejamos, pues, de volar en esa noche que no terminaba nunca (porque la perseguíamos a mil kilómetros por hora): se impuso el rumor sobre una avería cuando amanecimos en el aeropuerto internacional de Karachi.

Sentados en largas filas de butacas en el inmenso salón, nos brindaron el interminable desfile de pasajeros de todo el mundo. Aviones del Japón y de Filipinas, de la India y de Australia, Karachi —¡Karajo!— se reveló el ombligo del mundo. Aquí se cambiaban las tripulaciones de todos los vuelos al Extremo Oriente. Equipos frescos

y almidonados suplantaban a los que llegaban fatigados a muerte. Azafatas de uniformes azul marino de la Air-France y las lechosas holandesas de la *KLM* en competencia con las morenas pakistanas envueltas en gasas: las más bellas y graciosas resultaron ser las tripulantes de la línea thailandesa.

A cada momento irrumpían los aluviones de pasajeros amodorrados por esos recorridos inhumanos: viejas urracas americanas, tropel de alemanes, turistas rejuntados por todo el mundo sudaban la gota gorda en ese campo de concentración de los caídos del cielo. Todos desfilaron por la exposición y venta de artesanía local, y finalmente, por turno, todos partieron, todos menos nosotros, los del avión chino.

El sol ya calentaba a blanco la mañana pakistana. Los europeos se veían abrumados con sus zapatones y sus pesadas cargas de implementos turísticos. Entonces apareció una nueva y pintoresca avalancha. Otros tipos, frutos de esa tierra y ese clima: hindúes con sandalias y túnicas vaporosas, con tales pintas de falsos profetas que daban ganas de rejuntar urgentemente las pertenencias que de a poco habíamos dejado dispersas por el salón. (Costumbre que se explicaba porque veníamos de China y viajábamos con chinos.)

La presencia masiva y reveladora de pasajeros hindúes despertó en mí la inquietud sobre esa curiosa proclividad hinduista que en su época caía tan bien a nuestros grandes pensadores locales. Ejemplaricemos con Victoria Ocampo y Adelina del Carril. ¿Hay derecho de negar la menor espiritualidad de los morenos de nuestras provincias y cargar la romana a favor de los cobrizos del subcontinente asiático? ¡Con esas caras de pícaros que tienen!

Cierto que todo fue un invento de los ingleses. Según Scalabrini Ortiz, tuvieron la culpa de todo lo que nos ocurrió antes y después de las invasiones inglesas. Resulta extraño que el autor de *El hombre que está solo y espera* omitiera la acusación de la proclividad hindú y esa común adoración al vacuno: a la sagrada vaca hindú muerta de hambre y a nuestra opulenta vaca nacional. (Nuestro país es el único occidental donde la palabra vaca no es ofensiva, ni siquiera peyorativa, como ocurre desde Francia a Chile, y obviamente China, donde se burlan del blanco por tener ojos de vaca.)

Si bien es cierto que los ingleses comenzaron esa confusión sobre la espiritualidad de los hindúes, hay que aclarar que eso ocurrió cuando fueron los dueños absolutos de la India. Todo colonizador idealiza a sus colonizados mientras éstos se portan bien. ¿Por qué no los elogian e idealizan ahora? Se ríen sin ningún disimulo de esos

santones reproducidos al infinito gracias a sus divulgadas y exhaustivas artes eróticas. Hindúes y pakistanos *go home!*, claman en Londres, *seguramente con alguna razón.*

A medida que avanzaba el calor de la mañana y desaparecía toda sospecha de que soplara la menor brisa, aparecieron en su real *hábitat* los dueños de casa. No tardaron en llenar con todos los colores el aeropuerto para abordar los vuelos locales de sus aviones PIA (Pakistan International Airlines), tan pintados de verde que parecían loros gigantescos.

En verdad esa gente es fabulosamente expresiva. Comparados con ellos, un gitano del Sacromonte granadino y un mulato del morro carioca pueden pasar por nórdicos tan medidos como desteñidos. Más teatrales que italianos meridionales, los hijos de Pakistán impresionan con sus ojos realmente sensacionales en mujeres de toda edad, e igualmente en niños, hombres y ancianos. Como temiendo no expresar debidamente la pasión de sus cuerpos de metálico moreno, acentúan en cualquier edad y circunstancias el arte de pintarse los ojos hasta transformarlos en máscaras patéticas y fantasiosas: un hombre con la cabellera teñida de colorín y los ojos cubiertos de hollín llevaba en brazos a una criatura enjoyada, envuelta en collares de rosas, exageradamente maquillada como una niña diosa o una minúscula prostituta.

Y pasan mujeres elegantes, seguramente con los ojos bien pintados, pero sin mostrarlos. En la oscuridad de sus rostros escondidos dejan escapar destellos a través de las mirillas de sus velos blancos o negros. Lucen vaporosas túnicas bordadas que insinúan ondulaciones en los pasos deslizantes de quienes jamás caminarán con esos ademanes de jugadores de fútbol de las occidentales sobre sus altos tacos.

Hombres y mujeres de Pakistán tampoco pueden viajar, pues anunciaron la suspensión de todos los vuelos. Es mediodía: hace tanto calor en las pistas del aeropuerto que se enrareció el aire y resulta peligrosa toda tentativa de levantar vuelo.

Ese terrible calor obligó a mis compañeros de viaje, casi todos ellos chinos, a desabotonarse las uniformadas chaquetas: las elegantes color gris perla y las corrientes azules. Uno de los chinos, posiblemente oriundo del helado Norte, cometió la loca indisciplina de quitarse la chaqueta. Descubro entonces que no tiene camisa, solamente lleva una camiseta de algodón, pero en lo alto luce una exigua pecherita con un cuello que asomaba en la chaqueta. Es un funcionario, quizá un técnico, o diplomático, que tomó muy en serio el re-

clamo de austeridad enunciado tantas veces por Mao Tse-tung. Seguramente ha visitado la nueva ala del Museo Histórico de Pekín, dedicado a la vida de Chou En-lai, y donde puede admirarse el trozo de gastadísima tela, convertida ya en pura hilacha, que le sirvió de sempiterna toalla en su despacho de primer ministro.

Y de esa hilacha retomo el hilo: ¿Son los hindúes más espirituales que los chinos y/u otros pueblos? Me río al igual que los ingleses. El Mahatma Gandhi frenó a su pueblo con su chiva y su pasividad; otra Gandhi, la Indira, gobernó bajo la más feroz represión. El culto a la pasividad y el ejercicio de propinar palos son la cara y ceca de una misma moneda: un pueblo expoliado por los de afuera y los de adentro. ¡Que los admire su abuela!

A todo esto, el agente de la Compañía china ha dedicado su tiempo a largos cabildeos con morenos funcionarios de gestos lánguidos y marcadas ojeras. Tras interminables consultas telefónicas se produce el milagro: ¡Nos llevan a un hotel del centro de Karachi! Es la peor hora de la tarde, pero estamos hambrientos y muertos de sueño, repletos de gratuitas coca-colas y naranjines, con más gases en la panza que un globo cautivo.

Formamos una fila impaciente y dejamos el pasaporte, los tiramos a la marchanta, como el alma al diablo a cambio de una cama y un plato de morfi a esos guardianes teatralmente bigotudos y feroces, con sus fusiles en banderola y sus camisas caquis arremangadas.

Pregunté si podíamos cambiar algunos dólares en piastras, pero intervino el francés:

—No cambie un solo dólar. Así tengamos que pasar una semana entera en Karachi, o un mes si es debido; la compañía tiene que pagarnos todos los gastos, paseos inclusive, y teatros, oh la la lá! —terminó con festiva entonación.

Subimos al ómnibus, que nos llevó a la ciudad. La carretera era tan amplia como el cielo que ardía encima, transitada por un hálito de horno y por el tráfico más pintoresco que pueda uno imaginarse. Se puede pensar en el Nápoles antiguo, con sus carricoches decorados por esa tradición popular que heredaron los fileteros porteños. Pero en Karachi llegaron al extremo límite al pintar los ojos y todo vehículo que ande sobre dos, tres o cuatro ruedas. Una decoración psicodélica producida por una droga que aquí no se compra: simplemente se la respira en ese viento caliente que llega del mismo infierno.

De pronto surgió la mole de cemento del *International Hotel.* Aquí todo el dinero de Pakistán sirvió para comprar todo el frío del mun-

do. Zumbaba la caracola de un omnipresente refrigerador. Despreciamos las camas para lanzarnos al asalto de la comida. En el último piso nos apretujamos en un comedor con ventanales sobre las tejas rojas de un barrio residencial de Karachi. Ya habían dispuesto varias mesas recubiertas de las más diversas fuentes. Ensaladas tropicales, variedades de carnes y pescados, arroces y tallarines con salsas occidentales y orientales, pero todo frío, absolutamente helado, como tocado por la muerte.

Lo más barato que podía encontrarse en Karachi era el calor, absolutamente gratis el fuego del sol de Pakistán. Por eso el gran hotel nos atosigaba con ese aire polar y esas comidas heladas que harían pagar con buenos dólares a la Compañía China de Aviación. Y de mis tripas surgía una plegaria: ¡Alguna sopita caliente, por amor de Dios! Uno de esos calditos donde nadan huevos de paloma, o de codornices, o etéreos fideos como hilos transparentes que aparecen en sopas que son descansos y vueltas de páginas en la interminable lectura de un banquete chino.

Con la panza helada fui a dormir la siesta en mi habitación. Ni pensar hacerlo. Ahora zumbaba más alto, como una bomba pronta a estallar, el furioso moscardón del gigantesco refrigerador que sacudía la mole del hotel. Imposible abrir una ventana: estaban clavadas, clausuradas, para no perder un ápice de ese frío que era el principal lujo del *International Hotel*. Podía uno, en pleno trópico, convertirse en una barra de hielo. A esto conduce la agresiva técnica occidental en el sumiso Tercer Mundo.

Bajé al *hall* y pregunté al galardoneado *concièrge* por el *zoco, le quartier populaire, the popular village*, cualquier cosa. El uniformado, de inmensos y retocados ojos soñadores, no hizo el menor ademán para señalar cualquier dirección. En cambio, de inmediato, fui rodeado por una muchedumbre de guías y choferes. Me abrí camino desesperadamente y salí a la calle. Respiré a bocanadas el aire caliente y familiar del estío carioca y del asfalto recalentado de mi ciudad. Recorrí unos cincuenta metros, que no es poca distancia para andar solo en Karachi o en cualquier otra capital del mundo. Allí me detuvo un espectáculo tan singular como conocido en el mismo jardín del hotel. Un pakistano reseco de sol, con su túnica color caca y su obvio turbante mugriento, encuclillado frente a un canasto de mimbre. Me vio llegar, e inmediatamente sacó una flauta de sus andrajos y comenzó a tocar una melodía aprendida seguramente de alguna película americana. Al son de esa música una inteligente serpiente

asomó la cabeza del canasto y empezó a incorporarse, no olvidando de sacar la lengua y moverla como seductora hetaira.

El tal derviche extendió los dedos de la mano:

—*Five dollars.*

No respondí nada, y entonces propuso:

—*Three pounds.*

Pudo haber seguido pidiendo francos o marcos, pero respondí con el mejor de los esperantos: el ademán chaplinesco de palparme los bolsillos y dando vueltas las palmas de las manos indicar que los tenía vacíos de cualquier dólar y la menor piastra.

El oriental comprendió claramente mi gesto: cortó a seco esa melodía que amenazaba estirarse sin fin, y la inteligente serpiente, sea por interpretar ella también mi gesto, o por falta de estímulo musical, volvió a sumergirse en el fondo del cesto.

Pretendía, pues, conocer Karachi por mis propios medios. No pude llegar más lejos que la primera esquina. Un automóvil frenó en elíptica maniobra para cortarme el paso. Tuve que detenerme y enfrentar a ese coche que estuvo a punto de atropellarme. Se trataba, una vez más, de la rutinaria caza del turista. Pero un detalle me dejó anonadado. El tal taxi no estaba decorado con esos estrafalarios colorinches que inundan las calles, sino que simplemente lucía los colores reglamentarios de los taxis de mi ciudad: amarillo el techo y negro lo demás. Y el chófer me sonreía con un gesto que no era nada diferente al de un pícaro porteño en busca de un gil. Me dirigía el untuoso ademán para que subiese a su carromato, ponía los ojos en blanco y exponía su envidiable dentadura. Quedé clavado, vacilando entre seguir mi camino o volverme al hotel. ¡Pero jamás pensé subir a ese taxi que era igual a cualquier otro de Buenos Aires! Tomar un taxi de Buenos Aires en Karachi es cortar un viaje para siempre. ¿Cortar el viaje de la vida? ¡Ojo con ese chófer! Capaz de llevarme al barrio de Almagro donde comenzó mi vida, y entonces terminar este viaje y todos los viajes iniciados en la calle Potosí de mi remota infancia.

Preferí no alejarme de la mole protectora del *International Hotel.* Mejor dejar al borroso futuro la visita al *zoco* de Karachi. Simulé un distraído gesto de incomprensión para desoír la invitación del moreno chofer. Sentía desintegrarme en la tarde pakistana y me volví para dormir la siesta en el hotel.

Al entrar en el dormitorio me cayó encima el brutal moscardón de la refrigeración, pero alcancé a dormir varias horas. Cuando me despertaron tiritaba de frío. Ya era noche y el avión chino reanudaba su vuelo a París.

Me fui sin conocer el *zoco* de Karachi, pero en cambio me llevé una gripe de órdago, que después de pasearla por Francia y España me siguió fielmente hasta mi país.

BERNARDO KORDON

Santa Fe, 1834
1123 Buenos Aires
ARGENTINA

ACOTACIONES AL MODERNISMO *

Casi unánimemente —lo del casi es recordando a Salvador Rueda— se afirma que el modernismo español tiene su origen y razón iniciales, y algo más que puramente inicial, en la poesía de la América española. A esta influencia hispanoamericana en las letras españolas Enrique Díez-Canedo la ha denominado, más de una vez, «influencia de retorno» (1). Manuel Machado, testigo de calidad, declara: «Es de notar que esta influencia europea, y principalmente francesa, llegó a España, en primer término, desde la América Latina» (2). Más, mucho más concreto es Juan Ramón Jiménez: «Rubén Darío, síntesis de toda esta novedad poética de Francia» (3); nos dice que fue quien trajo a los poetas *distintos* que iban a ser leídos ilnfluyendo en los que comenzaban, se iniciaban, en el modernismo. «Estos *poetas distintos* [entre ellos Poe y Whitman], que vienen también en Rubén y con Rubén Darío a nosotros en el momento de más auge del modernismo» (4). Es por medio y gracias a él como conocen y pueden leer algunos libros de estos poetas hispanoamericanos: *Castalia Bárbara*, de Jaimes Freyre; *Ritos*, de Guillermo Valencia (5).

Otra consideración a tener en cuenta, y que creo de aportación hispanoamericana, es la denominación que se da a estos nuevos poetas. No parece del todo creíble la explicación que ofrece Manuel Machado de cómo apareció eso de llamarles o calificarles de escritores modernistas: «Apenas aparecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra

---

* Al insertar este trabajo de Rafael Ferreres en sus páginas, *Cuadernos Hispanoamericanos* quiere manifestar su sincero sentimiento por la reciente pérdida de quien fue frecuente colaborador suyo, estimado por su saber, por la fina inteligencia de su crítica y por la cordialidad de su relación personal. *(Nota de la Redección.)*

(1) «Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España», en *El Modernismo*. Ed. de Lily Litvak. Madrid, Taurus, 1975, p. 216.

(2) *La guerra literaria*. Ed. de P. Celma y F. J. Blasco. Madrid, Narcea, 1981, p. 113.

(3) «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *El trabajo gustoso*. Madrid, Aguilar, p. 227.

(4) *Ibidem*, p. 227.

(5) *Ibidem*, p. 228.

literatura, era entonces un dicterio complejo de toda clase de desprecios. Y no era la protesta natural del vulgo, contraria siempre a la novedad. A las buenas gentes se les desquiciaba su tinglado mental y se les complicaba cruelmente su saneado par de *ideícas* con que tan bien hallados estaban» (6).

De que *modernista* se identificase como cosa burlona, lamentable y hasta insultante, por esta clase de personas con *ideícas*, también da testimonio Juan Ramón Jiménez:

> ¿Tú eres *modernista*, Juan Ramón?—me dijo de pronto María Francisca Coronel, la Ninfa mayor del Parnaso moguereño, buena y bella amiga mía que admiraba mis dotes poéticas adolescentes—. Julio del Mazo me ha contado que en el Ateneo de Sevilla se dice que tú eres *ahora* modernista. Dime qué es eso. [...] Era la primera vez que yo oía la palabrita *modernista* y me sonó limpia, fresca y simpática en labios de la Ninfa. Y la oía aplicada nada menos que a mí. ¿Qué significaba aquello? (7).

Lo que significaba nos lo dice a continuación:

> Muy excitado con aquello de *modernista* que yo era, me fui a Sevilla a ver a mis amigos de *El Programa*, *Hojas Sueltas* y *La Quincena*. Don José Lamarque de Novos, protector del primero de estos periódicos literarios, me recibió asombrado y me dijo:
>
> —¿Ya está usted imitando a esos tontos del futraque, como Salvador Rueda?
>
> Yo, un poco colorado, le dije que *Los camafeos* de Rueda me gustaban, pero que los versos de Rubén Darío me gustaban más.
>
> —¿Y quién es Rubén Darío? ¡Otro cursi sin duda!

Esto ocurría en el año 1899, cuando aún no había cumplido dieciocho años.

Del libro de Salvador Rueda escribió bastantes años más tarde: «Entre *Los camafeos* había sonetos de una belleza colorista indudable y nueva, que se quedaban vibrando en la imajinación y eran equivalentes a los poemas hispanoamericanos» (8).

Pero ya antes de 1896 el término o denominación de *moderno* para estos nuevos escritores era usual. Rubén Darío, el 12 de mayo de 1896, en *El Tiempo*, de Buenos Aires, refiriéndose a Leopoldo Lugones, escribió:

---

(6) *La guerra literaria*, p. 104.

(7) «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *El trabajo gustoso*. Madrid, Aguilar, 1961, p. 218. Para el primer período literario del poeta véase el documentado y excelente libro de Richard A. Cardwell: *Juan R. Jiménez. The Modernist Apprenticeship, 1895-1900*. Berlín, Colloquium Verlag, 1977.

(8) *El trabajo gustoso*, p. 224.

> Es uno de los *modernos*, es uno de los «Joven América». El y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente... Con Jaimes Freyre y José Asunción Silva es, entre los *modernos* de lengua española, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los *modernos* ingleses, franceses, alemanes e italianos (9).

También en este año de 1896 don Francisco Mostajo, en una tesis para obtener el grado de Bachiller en Letras en la Universidad de San Agustín, de Arequipa, estudia y define polémicamente el modernismo, y ya aparece esta palabra:

> El modernismo es eminentemente ecléctico; algo así como una selección de todos los rituales artísticos... El se cruza con los románticos en pro de la libertad i el ideal, aumentando el radio de aquélla i no perdiéndose en las nubes esfumidadas de éste; él predica con los realistas el amor a la verdad i a la Naturaleza, sin pretender compenetrar la Ciencia con el Arte ni ir en busca de la Dulcinea de los lupanares inmundos de los *Rougon Macquart;* él proclama con los decadentes la excelsitud del color, la música, la forma, sin caer, como ellos, en el abigarramiento cursi ni en la hojarasca insustancial; él, en una palabra, se postra en todas las capillas i comulga en todos los altares en que la Belleza ostenta sus pudorosas castidades. El principio de escuela, es decir, el exclusivismo, tan arraigado en la generación pasada, ha sido abolido, pues, por completo. Hoy cada uno escribe según su tendencia, según la coloración que le da el prisma de su temperamento... El modernismo ha revolucionado la forma i el fondo literarios. El pretende, en cuanto sea posible, trasladar la libertad de la forma interna a la forma externa (10).

Más citas se podrían traer de empleo de modernos y modernismo en Hispanoamérica antes que Rubén Darío, posiblemente en 1898, durante su estancia en Madrid, diera a conocer e introdujera esta denominación en España.

Todo este pujante movimiento literario hispanoamericano, y sus consecuencias españolas, le lleva a Pedro Salinas a afirmar, en «El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus»:

> Mi tesis no es que España rechazara el modernismo de buenas a primeras. El modernismo fue aceptado y cultivado durante varios años, y entonces es cuando nace la confusión que tratamos de deshacer. Se dio por supuesto que el modernismo era la expresión

(9) Rafael Alberto Arrieta: «El Modernismo 1893-1900», en *El Modernismo.* Ed. Lily Litvak, página 275.

(10) Luis Monguió: «La modalidad peruana del modernismo», en *El Modernismo.* Ed. Lily Litvak, p. 244.

> cabal de lo que la nueva generación quería en literatura, y se dijo que América había conquistado España. Pero muy pronto los auténticos representantes del espíritu del 98 percibieron que aquel lenguaje, por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito y que en sus moldes no podría fundirse nunca su anhelo espiritual (11).

Son esos «varios años», no especifica cuántos, los que interesan. Es también muy parco, el admirable poeta y crítico, en lo de que «el modernismo fue aceptado y cultivado». Y en cuanto al abandono, no total en la mayoría de ellos, del lenguaje modernista, no fue exclusivamente de los que pasan por ser del 98, sino de todos, incluyendo a Rubén Darío en gran parte de su obra posterior —recuérdese *Cantos de vida y esperanza*—, incluyendo también a Ricardo Jaimes Freyre (12).

La fascinación que ejerció Rubén Darío y su obra en los entonces muy jóvenes poetas españoles va más allá de toda ponderación. Ahí está la manifestación de Juan Ramón Jiménez cuando recibió una tarjeta de Villaespesa.

> Y la tarjeta venía también firmada ¡por Rubén Darío! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de extraños espejismos y ecos *májicos*. *El patio de mármol, el de las flores, los corrales,* las escaleras, la azotea, el mirador, el largo balcón de quince metros, todo vibraba con el nombre de Rubén Darío. Era para mí como *si el sol grana que yo veía romper en cada aurora*, en mi caballo galopante, los blancores crudos y mates de los pinos de mi Fuentepiña, se me hubieran metido en la cabeza. Yo, modernista: yo *dieciocho años y el mundo por delante*, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde quisiera. ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso! (13).

Hay que añadir que lo que hasta entonces había leído del poeta innovador eran poesías sueltas en revistas: *Cosas del Cid, Friso, Urna votiva,* «esa joya de la palabra y el ritmo nuevos», *Hidalgos, Sor María,* que son los poemas que cita.

No se queda atrás Antonio Machado en su ditirámbico poema «Al maestro Rubén Darío», fechado en 1904:

> *Este noble poeta, que ha escuchado*
> *los ecos de la tarde y los violines*
> *del otoño de Verlaine, y que ha cortado*
> *las rosas de Ronsard en los jardines*
> *de Francia, hoy, peregrino*

---

(11) Pedro Salinas: *Literatura española del siglo XX*, 2.ª ed. Méjico, 1949, pp. 23-24.

(12) Mireya Jaimes Freyre: *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*, Madrid, Gredos, 1969.

(13) *El trabajo gustoso*, p. 223.

de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
de su verbo divino.
¡Salterios del loor vibran en coro!
La nave bien guarnida,
con fuerte casco y acerada prora,
de viento y luz la blanca vela henchida
surca, pronta a arribar, la mar sonora.
Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera
flamígera que tiene
esta hermosa galera,
que de una nueva España a España viene.

Como se ve, escrita —con esa lograda intención verlainiana de hacer poesía cercana a la prosa— y pensada en el clima modernista. Y no ausente de este clima su espléndido, dolorido y glorioso canto «A la muerte de Rubén Darío», 1916.

Y en esa patente admiración se manifiestan Azorín, Benavente, Valle-Inclán, Martínez Sierra, Manuel Machado; un sí, con peros, también admirativo en Maeztu, Villaespesa, Carrere, y Salvador Rueda hasta que se rompió la amistad por aquello de Rubén: «yo... que le he criado poeta», aunque después se dijese que fue una errata, en vez de «creído» (14). Rueda nunca se lo perdonó.

Y es justamente en el Antonio Machado de *Soledades* (1903) y de algunos poemas de *Galerías y otros poemas* (1907), en su hermano Manuel, en tantos libros suyos, donde hay razón suficiente para rechazar o, con fundamento, discrepar de esa aseveración de Pedro Salinas en el citado ensayo, página 24, de que: «Si bien no ha habido ningún gran poeta modernista en España, en casi todos los poetas españoles de hoy se siente el provecho de aquella gran conmoción de conceptos y de técnica poéticos.» Y si no grandes poetas —no sabemos qué rigurosos límites abarca esto de grandes—, sí muy estimables —por varias razones y cualidades—, hay que nombrar a otros poetas modernistas, como Salvador Rueda, Francisco Villaespesa (al que tan ajustado le viene el verso gongorino dirigido a Lope: «Potro es gallardo, pero va sin freno»), Tomás Morales y algunos más que no merecen el olvido en que se les tiene y, de vez en cuando, aparecen en alguna acertada antología modernista (15).

A pesar de los ataques que recibió el modernismo por parte de los contrarios a él creo, es mi parecer, que no fueron tan fuertes como los que ocurrieron en otros tránsitos de etapas literarias españolas: el Renacimiento, la poesía culta del siglo XVII, el teatro neo-

(14) Véanse estos testimonios recogidos y estudiados por Anna Wayne Ashhurt en *La literatura hispanoamericana en la crítica española.* Madrid, Gredos, 1980, pp. 241-327.

(15) Pedro Gimferrer: *Antología de la poesía modernista.* Barcelona, Barral, 1969.

clásico, el Romanticismo. No tuvo el modernismo que enfrentarse con impugnadores de relevante prestigio. Lo que sí es curioso es que el modernismo encuentra estas críticas negativas importantes, o muy importantes, después de haber triunfado. En un Ortega y Gasset, por ejemplo (16). Y más curioso aún: en algunos de los más destacados modernistas, como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado (17).

Hay varias razones a tener en cuenta en la aceptación y, después, el triunfo modernista:

En España, como en gran parte de Europa, el naturalismo había entrado en crisis. En todas partes surgía la palabra decadencia, propia de ese estado de *fin de siècle,* que en España se denomina el desastre del 98. El realismo o naturalismo, con poesía anecdótica, social, de dudas religiosas o religiosa, filosófica a su manera, pesimista, etcétera, ya había dado todo, que no fue mucho ni de gran calidad. Campoamor y Núñez de Arce, los poetas más representativos, no despertaban excesivo entusiasmo en los poetas que iban a sucederles, aunque en alguno de ellos —Rubén Darío en sus primeros poemas, Antonio Machado ya poeta maduro— hay huellas campoamorinas. Los nuevos poetas buscaban la novedad y una manera libre de expresarse; de ahí ese entusiasmo, en varios de ellos, por el anarquismo. Cualquier cambio valioso, y el modernismo lo fue, contaba con su adhesión.

La última poesía francesa del último tercio del siglo XIX, así como la romántica, eran conocidas. El movimiento parnasiano y sus poetas eran también conocidos, si no hondamente, sí lo bastante para imitarlos. Núñez de Arce lo hace en alguna de sus poesías como nos advierte Rubén Darío (18). También había leído, aunque con desagrado (19), la poesía de Verlaine, de Rollinat y de Richepin. Y hasta hizo sonetos octosilábicos, antes que Rubén Darío, Carlos Fernández Shaw, que tradujo los *Poemas de François Coppée,* 1886, en la larga introducción del libro, cita a Paul Verlaine, a Stéphane Mallarmé, «dos *parnassiens* de indudable mérito, seducidos por el ansia de la novedad, se inspiraron en las exageraciones que, al ser aplaudidas e imitadas, dieron origen al grupo de los *décadents.* Hoy sus discípulos abundan. Jean Moréas, el autor de *Syrtes;* Laurent Tailhade, el poeta del *Jardín des Rêves;* Charles Vignier y Charles Maurice son los nom-

---

(16) «Poesía nueva, poesía vieja», 1906, en *Obras completas.*

(17) A. Machado en «Naturaleza y arte», en *Literatura y arte* (antología de su prosa). Prólogo y selección de Aurora de Albornoz. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1970, p. 111. Y los peros de Juan Ramón Jiménez en sus *Conversaciones con Juan Ramón,* de Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1958, y en sus libros de crítica sobre el modernismo.

(18) Cap. «Núñez de Arce», en *Páginas de arte, Obras completas.* Madrid, s. f. Art.

(19) «Los poetas», en *España contemporánea.* Madrid, Biblioteca de Rubén Darío, S. A.

bres más sonados. Negarles mérito en absoluto fuera gran error. No sólo a veces aciertan, sino que, por lo general, es la factura de sus versos irreprochable. ¿Triunfarán? ¿Porque el público se convenza o porque el público los enmiende? Todo esto es muy difícil para ser dicho» (20).

También, muy a tener en cuenta, la rápida evolución de movimientos literarios, especialmente poéticos, a partir del modernismo. Un mester de clerecía, por ejemplo, duró unos dos siglos, y lo mismo, más o menos, el Renacimiento y el Barroco; unos cien años el Neoclasicismo; unos treinta, si dejamos fuera a Bécquer y a Rosalía de Castro, el Romanticismo. Y ya, con límites menos fáciles de determinar, el Realismo, que, según Valera, comienza hacia 1850, el Modernismo hacia 1888 y un par de decenios después, contando a los modernistas rezagados, ya, en muy rápida sucesión, los *ismos:* Vanguardismo, Futurismo, Creacionismo, Ultraísmo, poesía pura, y el más duradero y fructífero: Surrealismo. Y esta tan fluida corriente de evolución, porque la poesía cae en un clima monótono, en el manierismo de los poetas eco —excepción del grupo del 27—, se produce a partir de la guerra civil (21) hasta ahora.

En los años finales del XIX el cambio poético era preciso, inevitable. Era lo mismo que sucedió con otros trascendentales cambios literarios de nuestras letras. Rubén Darío, como Garcilaso y Boscán, como los exiliados fernandinos, no fueron más que adelantados para que se iniciase y cuajase el Modernismo, el Renacimiento, el Romanticismo. ¿Qué hubiera ocurrido o sido de estos movimientos sin la intervención de estos poetas? Es pregunta no fácil de contestar. Respecto a Rubén Darío, el modernismo hubiera llegado a España y no con retraso sensible. El ofreció un ejemplo magistral tan sólo en dos libros: *Azul* (1888), *Prosas profanas y otros poemas* (1896). En la segunda edición, París, 1901, añadió 21 poemas nuevos. (Tengamos presente que 1888 es también la fecha en que se publicó *Sinfonías del año,* de Salvador Rueda, libro éste que, en opinión de su autor, se manifiestan las características del modernismo.) Luego aparecen en revistas de difícil adquisición algunos de sus poemas sueltos. Decisiva su llegada, su estancia en España (diciembre 1898-febrero 1900). Publicación en España de los poemas *Cirano en España, Al rey Oscar, Trébol.*

Antes de la llegada de Rubén Darío ya habían aparecido en España artículos y comentarios sobre Verlaine, la mayor parte de ellos contrarios al inmenso poeta francés, pero dada la personalidad y condi-

(20) *Obras completas.* Madrid, Gredos, 1966.

(21) Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900.* Madrid, Gredos, 1973.

ción de los autores, en vez de perjudicarle lograban lo contrario en la juventud literaria. Pero hubo algo más, muchísimo más trascendente. Unas tres semanas antes de la llegada de Rubén Darío a Madrid aparece el *Art poétique,* de Paul Verlaine, en versión (en decasílabos) de Eduardo Marquina y de Luis de Zulueta, con una inteligente y fervorosa introducción debida a Eduardo Marquina, entonces mozo de diecinueve años. Como se sabe, esta preceptiva o credo poético se convirtió en pieza capital para los modernistas. Tuvo tanta fuerza para estos poetas españoles de finales del XIX como la tuvo *Ars poética* de Horacio y la de Boileau.

Posiblemente los seguidores de este poema desconocían el importante prefacio que escribió Paul Verlaine, en 1890, a los *Poèmes saturniens* (primera edición, 1866), en el que además de afirmar que no atacaba a los parnasianos, amigos suyos, dice esta divertida *boutade:* «Puis n'allez pas prendre au pied de la lettre l'«Art poétique» de *Jadis et Naguère,* qui n'est qu'une chanson, après tout, *je n'aurais pas fait de théorie...»*

Juan Ramón Jiménez (dieciocho años), Manuel Machado (veinticinco), Antonio Machado (veinticuatro), Francisco Villaespesa (veintidós), pronto buscaron la lectura de los libros de Verlaine, especialmente la famosa antología *Choix de Poésies,* París, 1898 (Azorín tuvo dos ejemplares. Con anotaciones, que he visto, el de su biblioteca de Monóvar). La primera edición apareció en 1891. Muerto el poeta, las ediciones se enriquecieron con un prólogo de François Coppé.

Pero hay más. Juan Ramón Jiménez llega hasta negar que Rubén Darío conociera la poesía de Paul Verlaine antes que los poetas de su promoción, aseveración que nos parece muy arriesgada, puesto que en *Prosas profanas* está la huella del poeta francés.

> Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes que lo leyera Darío. *Le conocimos directamente en los originales. Fíjese que en Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. Recuerde que yo le edité, a mis veinticinco años, los *Cantos de Vida y Esperanza* (22).

Y este otro pasaje:

> ¿Quiere usted —le pregunto— decirme la fecha exacta de su estancia en Burdeos y lo que esa estancia representó para usted?
> Desde mayo de 1899 hasta mayo de 1900. Justamente, un año.

(22) Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón,* p. 56.

En Burdeos leí a Francis Jammes, a quien conocí en Orthez. Mucho antes de ir a Francia yo estaba empapado de literatura francesa; me eduqué con Verlaine, que fue, junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí en el primer momento. Luego vino Baudelaire, pero éste es de comprensión más difícil, más tardía. El *Choix de poèmes* lo sabía yo —y lo sabía Antonio Machado— de memoria (23).

Las teorías que contiene el *Art poétique* no siempre fueron bien interpretadas o aprehendidas. Así, por ejemplo, el primero y más conocido verso del poema *De la musique avant toute chose*, Antonio Machado erróneamente identifica la música propuesta en el verso con la wagneriana, sonora y caótica. Claro que tampoco se había parado a meditar sobre la música del genial alemán. No era esa la música de Verlaine, aunque la admirase. Cualquier atento lector de Verlaine sabe que no es esa, sino otra más sutil, íntima, melancólica y extremadamente melodiosa de flautas y violines. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez sí que la supieron captar. Sin embargo, Antonio Machado, en 1904, cuando se dirige a Rubén Darío y a Juan Ramón Jiménez: «que ha escuchado / los ecos de la tarde y los violines / del otoño de Verlaine» (24); «V. ha oído los violines que oyó Verlaine» (25). «Les sanglots longs / Des violons...», de la *Chanson d'automne* eran sabidos de memoria y de vez en cuando declamaban esta poesía (26).

> *De la musique avant toute chose.* Y no olvidamos que la música de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los clavicémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana del orgue de Barbarie (27).

Este citado verso tuvo su repercusión, particular entendimiento y comentario en don Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Pío Baroja y otros (28).

Lo que Verlaine dice en este verso y los tres que le siguen es que el poeta no se obsesione, sino que se despreocupe del sentido preciso, estricto, de la palabra para abandonarse a su valor musical. La música, la palabra musical, es sugeridora, crea por sí estados poéticos espirituales. Hay que huir de los versos poco melodiosos, y por eso

---

(23) *Ibídem*, p. 100.

(24) Véase el poema transcrito de Antonio Machado a Rubén.

(25) *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez.* Estudio preliminar de Ricardo Gullón. Universidad de Puerto Rico, 1959, p. 34.

(26) Azorín: *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, p. 153.

(27) «Discurso de ingreso en la Real Academia Española», en *Los complementarios.* Buenos Aires, Losada, 1957, p. 116. Otras referencias en *Abel Martín y prosas varias.* Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 98 y 105. «Gerardo Diego, poeta creacionista», en *Literatura y arte*, p. 115.

(28) Rafael Ferreres: *Verlaine y los modernistas españoles.* Madrid, Gredos, 1975.

aconseja el verso impar (de tres, cinco, siete sílabas, y sobre todo el de nueve, once y trece, al margen de los otros metros retóricos empleados elocuentemente). Estos versos impares, usados en la poesía francesa del siglo XVI, fueron desterrados por los poetas franceses partidarios del hemistiquio. El verso impar rompe la cadencia acentuada, es más difuminado y más soluble al aire y en él nada pesa ni posa.

Hay que buscar las palabras que sorprenden (vv. 5-8), huir del estilo académico o perfecto. Se debe encontrar la forma de expresión un poco indecisa, unida a la precisa y simbolizada por la canción gris. Al color gris Verlaine le dará una categoría y un símbolo que no tenía antes de él.

Es el matiz (vv. 13-16) lo que importa, no el color. Es otra gran aportación de Verlaine. La *nuance* siempre, la única capaz de llevar el sueño al ensueño, aunque el poeta se hunda en la oscuridad, en lo indecible: el mundo de los sueños es intensamente valorado por Verlaine. Y junto al sueño la música melodiosa. La música melodiosa, íntima, no la orquestación de instrumentos de viento románticos, sino la de la flauta y del cuerno en su pureza. Y en sus propias poesías, el violín.

El torcerle el cuello a la elocuencia (luego se lo torcerían al cisne y, mucho más tarde, a la luna) tuvo plena acogida en nuestros poetas, claro que no a la que ellos iban a crear, sino a la de los castelarinos, Núñez de Arce, etc. Respecto a la rima, Verlaine no tomó muy en serio su ataque tan terminante. Apenas usó versos blancos en sus poemas.

En sus *Obras póstumas*, II, dice:

> Notre langue peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc... Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers français sans cela... La rime est un mal nécessaire.

El ataque va dirigido contra la rima rica («ce bijou d'un sou»). Rechaza las muy estudiadas y sopesadas rimas de los parnasianos, busca una liberación, que consigue; unas rimas que no pesen, *envolés*.

El admirable verso final, «Et tout le reste est littérature», es decir: retórica, también tuvo casi la misma fortuna que el primer verso de la composición.

Estos preceptos promulgados por él los siguió en parte, sólo en parte, en su obra (29). En sus libros encontramos, encontraron los

---

(29) Véase la importante nota de Y.-G. Le Dantec a su edición de *Oeuvres poétiques complètes*, de Verlaine. París, 1943, pp. 936-937.

poetas que se iniciaban en el modernismo, una gran riqueza de temas, tratamiento peculiar de ellos, originales innovaciones técnicas de estilo y de métrica, renovación del vocabulario, con insólita adjetivación y, sobre todo, de estados anímicos. No digo psicológicos, porque esta palabra fastidiaba al poeta.

Hay, ciertamente, que proceder con extremada cautela en el momento de asignar a Paul Verlaine la deuda que le deben, por su influencia directa, los poetas y prosistas modernistas españoles. En ocasiones lo que aporta Verlaine no es creación propia, sino de las escuelas parnasianas y, más, simbolista. Esto, evidentemente, dificulta la atribución de la influencia que nuestros poetas modernistas manifiestan en sus obras. ¿Les llegó de Verlaine, de Rimbaud, de Teodoro Banville, cuyo célebre tratado de métrica, *Petit traité de Poésie Française,* conocía y consultaba Rubén Darío y otros, de la propia poesía de Branville, de Baudelaire, de Mallarmé? ¡Vaya Dios a saber! Lo que sí es cierto, que de todos los poetas citados y aún otros que también influyeron, como Francis Jammes, fue Verlaine el más leído, seguido y amado.

Toda esta vinculación a la poesía francesa, de manera directa y no solamente a través de Rubén Darío, nos lleva irremediablemente a preguntarnos hasta qué prudente medida los modernistas españoles son deudores de los poetas hispanoamericanos. Rubén Darío fue un sobresaliente maestro que tuvo, al comienzo, muy aventajados discípulos españoles. Luego estos discípulos, cuando conocieron bien, lo suficientemente bien, a Paul Verlaine, con el *Art poétique,* como norma orientadora, y sus otros poemas, el mundo poético que les había mostrado Rubén Darío se amplió y enriqueció de sorprendente manera. Y curiosamente Verlaine y otros poetas extranjeros, en primera fila los franceses, que también influyen en ellos, son los que deciden esa pluralidad de caminos personales, cada vez más propios, que emprenden nuestros poetas que comenzaron siendo modernistas. Pero la huella de Rubén Darío no desaparece; tan sólo se amortigua, se va amortiguando con el tiempo y de vez en cuando surge. Un coloso como el autor de *Cantos de vida y esperanza* no puede quedar en clásico olvidado, sino muy vigente, aunque sufra vaivenes de mayor o menor popularidad.

José María de Cossío, el siempre recordado amigo, en un admirable artículo, «En la semana de Rubén Darío», *A B C,* 13 de febrero de 1959, destacaba lo que el poeta significa como hito en nuestras letras:

> Como en el infante don Pedro en la *Nise lastimosa,* de Bermúdez, podríamos exclamar:
>
> *Otro cielo, otro sol me parece...*

Creo que en la evolución de la poesía en castellano hay tres momentos en que es patente este fenómeno: Garcilaso, Góngora y Rubén Darío. Los tres tienen sus precedentes; en los tres tiene lógica y congruencia su explosión, más que aparición; cabe explicación de su advenimiento a la lírica con las características que les hacen ser hitos de nuevos períodos de poesía, pero es lo cierto que, de cualquier poema, una atención que no necesita ilustración erudita, distingue si es anterior o posterior a Garcilaso, a Góngora o a Rubén.

Y un poco después señala su eficaz renovación, magistralmente conseguida en cuanto al verso:

No se trataba de buscar versos de nueva medida, ni de combinarles en estrofas de inesperada manera. Era el ritmo de cada verso el que se había anquilosado, hecho rígido, resecado, y los que quisieron emprender su reforma no llegaron a alcanzar que debía ser en ella lo esencial. El parnasianismo era conocido por aquellos poetas españoles antes del advenimiento de Rubén Darío. Núñez de Arce o Ferrari creían, aun contradiciéndola doctrinalmente, seguir esa tendencia. Otros poetas más jóvenes, como Manuel Reina o el propio Salvador Rueda, confesadamente la seguían. Su criterio podía ser mayor o menor, pero el intento era claro y su ineficacia a poco apareció patente. La perfección del verso era cosa distinta de la rotundidad, y lo que exigía el estado de nuestra métrica era precisamente podar tal rotundidad, estrujar el verso hasta suprimirle su tiesura para, ablandando luego de ritmo y de efectos fonéticos, surgir flexible y nuevo de la pluma del poeta. Este acierto decisivo hay que atribuírsele íntegramente a Rubén Darío.

Sin duda es cierto lo que dice José María de Cossío, pero cabe alguna observación. Seguro que aun sin la admirable guía de Rubén Darío, los jóvenes y valiosos, muy valiosos, poetas de entonces hubieran superado el verso rígido, envarado. Bastaba, era suficiente que no les gustase; mejor, que les disgustase para abandonarlo. Además, ya no eran aptos ni capaces de usarlo. La solución no era difícil. Bastaba dirigir la búsqueda hacia atrás, hacia los poetas renacentistas, barrocos o simplemente a los románticos de los que tan cerca estaban espiritualmente en tantos aspectos. Cosa que, por otra parte, hicieron, cuando en busca de lo *raro* ensalzaron, con gran talento crítico y poético, a Gonzalo de Berceo utilizando la cuaderna vía.

Dámaso Alonso (30), con picardía, quiso poner a prueba la perspi-

(30) *Dos españoles del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1960, p. 14.

cacia crítica del lector ofreciéndonos estas estrofas modernistas de Rubén Darío:

Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud, ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan la fragancia,
una fragancia de melancolía...
Allí se ganan dones, gracias y artes;
allí, limpiezas de los querubines;
allí, del fin de amor los estandartes,
y las finezas de los serafines...
Y tímida ante el mundo, de manera
que encerrada en silencio no salía
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía...

Y fue fácil caer en la trampa, bien urdida, desde luego. La segunda estrofa pertenece a un poeta de 1550, don Juan Hurtado de Mendoza.

Guillermo Carnero termina el estudio que dedica a Espronceda con estas palabras: «De Espronceda procede el lenguaje de Campoamor y el de Bécquer; su obra es una de las fuentes más claras del modernismo» (31). Y creo que es cierta esta consideración. Entre los ejemplos que se podrían citar escojo éste que tiene algo más que un atenuado matiz premodernista y que bien puede ser un antecedente de algunos de los poemas verbeneros de don Ramón del Valle-Inclán:

Era noche de danza y de verbena
Cuando alegra las calles el gentío
Y en grupos mil estrepitoso suena
Música alegre y sordo vocerío.
Sonó pausado en el reló la una,
La paz reinaba en el sereno azul;
Bañaba en tanto la dormida luna
Las altas casas con su blanca luz (32).

Pero es que el propio don Ramón de Campoamor, entonces admirado y después más injustamente calumniado que leído, escribe versos nada rígidos, sino fluidos. Y son considerables sus aciertos y logros. He aquí un ejemplo que entra en un casi, o sin casi, modernismo:

Bailan ardiendo en amorosas llamas
confundidos galanes y hermosuras,
y cual suelen las vides en las ramas
se apoyan en los brazos las cinturas.

---

(31) Estudio inicial en su edición de *Espronceda*. Madrid, Júcar, 1974, p. 94.
(32) *Obras poéticas de don José de Espronceda*, ordenadas y anotadas por J. E. Hartzenbusch. París, Baudry, 1865, canto VI, vs. 1-8.

Suben y bajan, en revueltos giros,
los pies cruzando con lascivo juego,
y brotan en miradas y suspiros
lumbres los ojos y los labios fuego... (33).

El estar bien preparados y dispuestos para el cambio que se avecinaba hizo fácil, con las inevitables incomprensiones momentáneas de siempre (34), el triunfo del modernismo bajo la guía y ejemplo del gran Rubén Darío. Pero no fue una completa sumisión al modernismo que venía de América. Tuvo casi desde el comienzo una personalidad propia, como la tuvieron los modernistas hispanoamericanos frente a la poesía francesa que les había inspirado y dado nuevas técnicas literarias.

Dice de manera muy esclarecedora Dámaso Alonso:

> Con las *Prosas profanas* (1896), de Rubén Darío, llega a España todo un siglo de poesía francesa. Creo que desde aquel día de Granada —la conversación de Garcilaso con Navagero— no hay un momento más de vaticinio, más lleno de luces virginales de aurora. Dos injertos. ¡Qué maravilla, qué gloria de fruto! En toda la historia de la poesía española hay dos momentos áureos: el uno va de 1526 (conversación en Granada) hasta, digamos, 1645 (muerte de Quevedo); el otro lo estamos viviendo: ha comenzado en 1896 y no ha terminado todavía (35).

Y eso fue exactamente: un *injerto*. Lo español con lo que llegó de Italia, lo español con lo que trajo Rubén Darío y lo que, por su cuenta, directamente los poetas españoles cosecharon de la literatura francesa y, muy poco después, de la inglesa, norteamericana e italiana. Sin olvidar la enorme y muy beneficiosa influencia, que les paró de excesos, del gran sevillano Gustavo Adolfo Bécquer.

También hay que tener en cuenta, muy en cuenta, al considerar las características del modernismo español, la contribución andaluza que le corresponde. Los poetas que lo hacen posible en España de manera inmediata son, en su mayor parte y desde luego los mejores, todos andaluces sin desarraigo de su tierra. El si es, casi es o no es modernista Manuel Reina (36), Salvador Rueda, con todo lo que aportó

---

(33) Citado por José María de Cossío en el estudio que le dedica a Campoamor en *Cincuenta años de poesía española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, I. p. 284.

(34) José María Martínez Cachero: «Algunas referencias sobre el antimodernismo español», en *Archivum*, Universidad de Oviedo, 1953, III, pp. 311-333. Del mismo autor: «Más referencias sobre el antimodernismo español», *Archivum*, V, 1955, pp. 131-135. Lily Litvak: «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», en *Hispanic Review*, 45, 1977, pp. 397 y ss.

(35) *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952, p. 52.

(36) «Y aunque a veces se ha querido señalar puntos de contacto entre Reina y el modernismo, lo cierto es que, a pesar del esmero que ponía en la forma, ningún nexo lo ata

con su peculiar poesía Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, el andaluz universal, y Francisco Villaespesa. Es necesario tenerlo presente para un mejor y cabal entendimiento del modernismo.

RAFAEL FERRERES

Paseo de la Ciudadela, 13
VALENCIA-4

---

ni aproxima siquiera al movimiento modernista.» Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo.* Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 34.

«En este libro [*La vida inquieta*] comienza a aparecer una tendencia que ha de ser la mejor meta lograda por el poeta, lo que le incorpora como precursor a la falange modernista cuyas pisadas ya se percibían en aquellos años.» José María de Cossío: *Cincuenta años de poesía española,* pp. 1297-98.

«But it is not only Reina's pre-Modernism which makes him interesting. Reina lived in a period of considerable experimentation in the lyric.» Richard A. Cardwell, en la introducción, p. XXXIII, de su edición de *La vida inquieta.* University of Exeter, 1978.

COPLAS DE ISRAEL SIVO

COPLAS PARA VIVIR FISICAMENTE

Hoy jamás la vida puedo
y nunca mi desaliento
en la nostalgia mantengo

Nuestro asunto es testimonio
por mi boca pocas rocas
de la playa sonajera
tu mano será viajera
en el vientre de la foca
por antiguo matrimonio

Hoy jamás la vida puedo
y nunca mi desaliento
en la nostalgia mantengo

Cada camino «tristeza»
venite oremus *Sakina*
«cuérpame tu cuerpecito
piel de piélago bajito
cascabel de la sardina
que me suena en la cabeza»

Hoy jamás la vida puedo
y nunca mi desaliento
en la nostalgia mantengo

Tener doscientos ochenta
trescientos cinco —no quiero—
prefiero cantar la pena
del hereje con mi quena
porque de pecho me muero
y nuestra ola revienta

Hoy jamás la vida puedo
y nunca mi desaliento
en la nostalgia mantengo

Quien no quiera mi manopla
que se busque su estribillo
pues ya me voy con mi gente
al pairo la diferente
nave-grillete a su grillo
yo no le presto mi copla

RIM/ALLEGRO PARA EL MUSI/POETA

A José Ramón Ripoll

Pasea la demencia bajo el cuarzo
la boca como permanente risa
con ese afán de retener la brisa
en su mano de oboe dando aletazos

Para cuando el concierto musipoeta
tenemos ya lavada la camisa
no te agrada el introito de la misa
ni el diácono que toca la trompeta

Tu cerebro será violidarazo
de la siesta del dueño de la prisa
en tabaco se vuelve mi ceniza
y de noche me atrae tu batacazo

Préstame tus sonetos tus garbanzos
dame del corazón auricolisa
que me falta poesía y la sonrisa
del adagio nervioso de tus brazos

NANA PARA ORTOPEDICOS Y SILENCIOSOS

Cada cual en su buhardilla
El Submarino de Eluard
Un gorro de mantequilla
Y el tarro de respirar

Las señoras pasen
Los señores crecen

Las ovejas hacen
Las nodrizas mecen
El orín del niño
En el mar los peces

Un corazón con hebilla
Le quita el sitio a la silla
Pone piano parece
La pianista merece
Matarife con cuchilla

Las señoras hacen
El orín del niño
Los señores mecen
Las ovejas pasen
Las nodrizas crecen
En el mar los peces

Anfitrión el cabrón
Con sus barbas remojadas
Tiene vientre de preñada
Con sus ojos de latón
Lleva la leche cortada

En el mar los mecen
Las señoras peces
Las ovejas pasen
El orín del niño
Los señores hacen
Las nodrizas recen

COPLAS PARA MORIR GEOMETRICAMENTE

Esta mano cerbatana
equilátero cadáver
de la noche a la mañana

Tú vives porque te mueres
o porque dañas remando
la dieta tienes servida...
aquí no tienes cabida
(casa vaivén navegando)
a otro lugar que prefieres

Esta mano cerbatana
equilátero cadáver
de la noche a la mañana

Catacumba tumba sombra
umbral umbilical nuestro
uvayema en el ombligo
es la geometría del higo
hueso del pálido maestro
labio sensual que te nombra

Esta mano cerbatana
equilátero cadáver
de la noche a la mañana

Cada epitafio «frontera»
del esposo sin paraguas
con sombrero con chaleco
(mustio como el fruto seco)
un esposo sin enaguas
poco de la suerte espera

Esta mano cerbatana
equilátero cadáver
de la noche a la mañana

Yo soy Don Sepulturero
del materno oso polar
siendo mi cama un osario
y que no estoy solitario
contigo he de fornicar
que no hacerlo es de trapero

COPLAS PARA ORINOCO

Es la soledad que brilla
y sus pestañas desliza
pues coloca en la cornisa
rictus de tu mascarilla

Caballo de corazón
con moquillo de albahaca
en el establo la vaca
se quita su camisón

Tigre que con su cadena
hace de su piel herida
en la caverna dormida
la pantera yerbabuena

Yerbabuena de ratón
cloaca de la pantera
se pasa la noche entera
de besos con el león

Tú león de borrachera
con cadena en la cloaca
mientras ordeñas la vaca
te pasas la tarde entera

Tienes la yegua en la estaca
con voz de cabaretera
al pie de la carretera
ya no suena tu maraca

Esta soledad que brilla
que tus pupilas araña
es la libertad de España
que vive en la alcantarilla

COPLAS PARA EL ESPIRITU

Hoy jamás el alma quiero
y pero tu descontento
eudemonista me niego

Me gusta lo demoníaco
demontre diablo seré
parece mi parecido
agua de caballo hervido
que vísceras comeré
por mi oficio de maniaco.

Hoy jamás el alma quiero
y pero tu descontento
eudemonista me niego

Toda vez que esté Botero
—bota de ciego y de tuerto—

cien mil escamas de pez
mi voz se vuelve otra vez
desde la boca del muerto
para ser canto cantero

Hoy jamás el alma quiero
y pero tu descontento
eudemonista me niego

Cada pecado «grandeza»
ut odio habere *Sakina*
maldito vientre sagrada
fuga de leche fugada
cada trompa en cada esquina
violando mar la pureza

Hoy jamás el alma quiero
y pero tu descontento
eudemonista me niego

Aquel que vista de blanco
ni es amigo ni testigo
de mi llanto de mi llanto
que-tan-poco-que-más-tanto
el fraile será enemigo
del que presume de manco

JESUS FERNANDEZ PALACIOS

Virgen de las Angustias, 2, bajo A
CADIZ

UNA APROXIMACION ESTRUCTURAL A «EL HOMBRE», DE JUAN RULFO

INTRODUCCION

Pretendemos en este trabajo llegar a configurar —mediante la utilización de una serie de conceptos, cuyo significado especificaremos en cada caso— un modelo mostrativo del relato de Juan Rulfo: *El hombre* (1).

Advertiremos en dicho modelo la relación de diferentes niveles, correspondientes a distintos grados de abstracción, que nos conducirán a la captación de «un sentido último» del relato.

Nuestra actividad se desplegará en un doble sentido:

1. Organización de un código adecuado para captar al texto.
2. Su aplicación al relato.

*El mérito que adjudicamos al método estructuralista consiste fun*damentalmente en la objetividad y la precisión con las que él nos permite realizar la descripción del objeto.

DOS PARTES CONSTITUTIVAS DEL RELATO

Ellas son discernibles a partir de la estructuración externa, pues se encuentran separadas tipográficamente por un espacio en blanco (2).

Ambas partes difieren en cuanto a la índole del narrador, que en cada una de ellas configura el mundo, y en cuanto a la naturaleza de la focalización (3).

---

(1) Rulfo, Juan: *El hombre. El Llano en Llamas.* Fondo de Cultura Económica. México, 1953.

(2) Genette destaca en una nota de *Figures III* la importancia de prestar la debida atención a las relaciones entre las divisiones exteriores (partes, capítulos, etc.) y las articulaciones narrativas internas; estas relaciones determinan en gran parte, a su juicio, el ritmo de un relato. Genette, Gerard: *Figures III*. Editions du Seuil. París, 1972, p. 124, nota 2.

(3) Genette denomina focalización a lo que otros críticos entienden como «punto de vista», «visión», «aspecto», «grado de conocimiento».

Según la focalización, distingue Genette tres tipos de relatos:

a) Relato no focalizado o de focalización cero: corresponde al relato con narrador omnis-

En la primera parte, el relato surge de un narrador heterodiegético (4) y la focalización es nula; en la segunda parte, el narrador es homodiegético y la focalización, interna y fija: el narrador se dirige a un interlocutor también homodiegético.

Atendiendo a la diégesis, la primera parte del relato plasma:

a) El fracaso de un acto de venganza (fracaso que no será conocido por su ejecutor).

b) Un acto de persecución (del cual no tiene conciencia el perseguido).

La segunda parte del relato muestra el buen éxito de un acto de venganza.

Estudiaremos ambas partes, primero separadamente y luego como constitutivas de una unidad. Nos proponemos mostrar la función de cada parte del relato y descubrir su estructura mediante la descripción de niveles, correspondientes a diferentes grados de abstracción, y de las relaciones que se establecen entre los mismos.

PARTE PRIMERA

El estudio se centrará en determinados aspectos de los siguientes niveles: sujet, modo narrativo, plano semántico.

I. *Sujet*

Montaje alternado (5).

Aparece, con inmediatez, como rasgo característico de la primera parte del relato.

---

ciente o «visión por detrás» (el narrador sabe más que el personaje, o, más precisamente, *dice* más que lo que sabe ninguno de los personajes).

b) Relato de focalización interna: corresponde a la «visión con» (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje). Esta focalización puede ser: fija, variable o múltiple.

c) Relato de focalización externa: corresponde a la «visión desde fuera» (el narrador sabe menos que los personajes). *Ibid.*, pp. 206 y ss.

(4) Genette llama relato *homodiegético* a aquel cuyo narrador pertenece a la diégesis que él narra (es personaje), y relato *heterodiegético*, a aquel cuyo narrador no pertenece a la diégesis.

Ibid., pp. 251 y ss. [Siguiendo a Genette empleamos el término *diégesis* en el sentido de «historia» (*ibid.*, p. 72, nota 1) y preferimos el primer nombre al segundo, en razón de la mayor ambigüedad de este último.]

Nos parece más claro y preciso adjudicar los calificativos «homodiegético» y «heterodiegético» al narrador, y como extensión, al destinatario.

(5) Esta denominación nos parece adecuada para designar al fenómeno ocurrente. Christian Metz, en «La gran sintagmática del filme narrativo», emplea este término, pero para dicho

Este montaje se configura mediante la alternancia de dos secuencias:

Secuencia 1: correspondiente al hombre.

Secuencia 2: correspondiente al perseguidor (6).

Las funciones que esta alternancia cumple son:

a) Crear inicialmente un efecto engañoso en el lector virtual: éste será conducido a creer, en virtud de determinados signos, en la simultaneidad diegética de ambas secuencias desde el comienzo del texto, simultaneidad diegética la cual teóricamente no puede darse, *sin embargo, hasta después, de que el hombre ha realizado su crimen,* pues solamente a partir de ello se inicia la actuación del perseguidor como tal (su participación en el relato primero) (7).

b) Provocar un efecto de tensión dramática y suspenso: el lector recibe alternadamente, es decir, de modo interrumpido y dilatado, los dos polos de un acto de persecución. La coexistencia de los dos *polos es primeramente aparencial y luego verdadera.*

Encontramos dos determinaciones temporales relacionadoras de ambas secuencias; las dos determinaciones corresponden a la perspectiva del perseguidor:

1. «Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó» (p. 38): mediante estas frases del perseguidor —en la certeza de cuyas figuraciones hemos de confiar— sabemos que en el instante temporal de esta enunciación el hombre ya ha iniciado su descenso.

2. El perseguidor informa que el día del crimen —acto después del cual el hombre se sentó esperando la aparición del sol— fue el domingo en que a él se le murió el recién nacido.

En la secuencia 1 se describe la madrugada *gris* posterior al asesinato realizado por el hombre. En la secuencia 2, el perseguidor

---

crítico, el significado de la alternancia en el montaje alternado, es la simultaneidad diegética: es interesante el ejemplo, por demás típico, que él cita al respecto: «Los perseguidores y los perseguidos» (p. 149).

Metz, Christian: «La gran sintagmática del filme narrativo», *Análisis estructural del relato.* Editorial Tiempo Contemporáneo, París, 1966.

(6) No podemos hacer uso de la antítesis perseguido-perseguidor porque durante una parte del relato el hombre no es perseguido. En cuanto al perseguidor, tendrá función de tal durante todo el relato primero. Cuando aludamos a ese personaje situándolo en algún momento anterior al relato primero, lo denominaremos Urquidi (nombre de familia).

(7) Siguiendo a Genette, entendemos por «relato primero» el nivel temporal del relato en relación al cual una anacronía se define como tal.

Genette, Gerard: *Ob. cit.*, p. 90.

menciona el cielo *gris* que había el día del entierro del recién nacido. Se sugiere así la correspondencia de tiempos entre ambas secuencias.

El efecto engañoso se da desde el comienzo de la segunda secuencia, en el que, en virtud de la fórmula presentativa del narrador: «Pies planos —dijo el que lo seguía—» (p. 37), pareciera configurarse la tradicional situación: perseguidor-perseguido; dicho efecto se intensifica al referirse luego el perseguidor a los pies del hombre. De este modo se entenderá en una primera lectura la ausencia de un hiato temporal entre los comienzos de ambas secuencias, y se pensará que el personaje aludido al iniciarse la secuencia 1 es el perseguido; apreciación equivocada, pues el hombre recién se encamina a la realización del crimen (venganza), a cuyo cumplimiento fallido, por él desconocido, se deberá que él sea posteriormente perseguido. Entre el comienzo de una y otra secuencia media la ascensión del hombre al lugar del crimen y la realización de éste.

Ciertas fórmulas presentativas del narrador respecto al discurso del perseguidor contribuyen al efecto engañoso; son ellas «dijo el que lo perseguía» (p. 37); «dijo el perseguidor» (p. 38); «El que lo perseguía dijo» (p. 38).

En el mismo sentido destacamos determinados juegos de lenguaje, sugeridores de una aparente continuidad discursiva entre dos niveles narrativos o dos secuencias. (Véase «Niveles narrativos y recursos de lenguaje».)

El sigilo con que el hombre se mueve podría hacernos creer en la actualidad de la persecución.

Anacronías del relato.

Siguiendo a Genette, entendemos por anacronías a las diferentes formas de discordancia entre el orden de la diégesis y el del relato (8).

Distinguimos las siguientes anacronías, que intentaremos caracterizar:

a) «Se persignó hasta tres veces. "Discúlpenme", les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: "Ustedes me han de perdonar", volvió a decirles» (p. 39). Es ésta una analepsis interna, homodiegética, completiva (llena el

(8) Genette, Gerard: *Ob. cit.*, p. 79.

vacío dejado por una elipsis —provocadora de suspenso—, situada luego de la frase: «Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche» (p. 38) (9). Se trata de una analepsis de predominio mimético (10) correspondiente a la escena del asesinato.

b) «Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol» (página 40). Se trata de una analepsis externa, que surge como una evocación del perseguidor y permite relacionar temporalmente a ambas secuencias. Es ésta una analepsis de predominio diegético.

c) «Igual que lo que yo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido» (p. 41). Es ésta una analepsis mixta, la cual surge de una comparación, que realiza el perseguidor, entre su acción anterior y el deseo que él le atribuye al hombre.

Desde el comienzo de la analepsis hasta «y temblabas de miedo» el perseguidor evoca la escena que ha sido la desencadenante del mundo configurado en el relato, escena en la que Urquidi (el actual perseguidor) dio muerte al hermano de José Alcancía (el hombre). Es ésta una analepsis de predominio diegético.

d) «"Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa". "Discúlpenme la apuración", les dijo.

---

(9) Entendemos por analepsis la incorporación en un relato de un momento *anterior* desde el punto de vista del orden temporal de la diégesis. (Véase Genette: *Ob. cit.*, p. 82.) Genette distingue entre *analepsis externas, internas* y *mixtas:*

a) Analepsis externas: aquellas toda cuya amplitud queda fuera del relato primero (amplitud: duración de la historia que ella cubre).

b) Analepsis internas: aquellas toda cuya amplitud queda dentro del relato primero. Las *analepsis internas pueden ser:*

1) Heterodiegéticas: poseen un contenido diegético diferente de aquel del relato primero.

2) Homodiegéticas: poseen un contenido diegético correspondiente al del relato primero.

c) Analepsis mixtas: se trata de analepsis externas que se prolongan hasta juntarse y sobrepasar el punto de partida del relato primero.

Genette, Gerard: *Ob. cit.*, pp. 70-71.

(10) Genette hace la distinción entre mimesis y diégesis, advirtiendo en la mimesis un máximo grado de información y una mínima intervención del informador, y en la diégesis, la relación inversa. Señala que estas definiciones nos remiten a una determinación temporal y a un hecho *concerniente a la categoría de la voz: la velocidad narrativa* y el grado de presencia de la instancia narrativa son menores en la mimesis que en la diégesis.

Genette, Gerard: *Ob. cit.*, p. 187.

Haciendo uso de esta oposición, nos parece importante distinguir entre analepsis con predominio mimético y analepsis con predominio diegético.

Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada» (p. 43). Es ésta una analepsis interna, que surge motivada por el sentimiento de culpa del hombre.

La evocación es realizada en su comienzo a través del discurso del hombre y luego a través del discurso del narrador. Es ésta una analepsis de predominio mimético.

II. *Modo narrativo*

Mimesis. Diégesis.

Haciendo uso de la distinción entre *mimesis* y *diégesis* se nos hace evidente el predominio mimético de esta primera parte del relato. Este predominio mimético se sustenta en la frecuencia del discurso presentado y en la morosidad del discurso del narrador (contribuye a dicha morosidad la abundancia de descripciones).

Este predominio mimético permite una mostración directa, presentativa del mundo configurado en la primera parte del relato.

El predominio mimético suscita un efecto de tensión o intensidad dramática, que contribuye a la provocación de suspenso.

La persistencia de fórmulas presentativas del narrador crea un efecto de aparente precisión y claridad, que sólo contribuirá a engañar al lector.

Niveles narrativos y recursos de lenguaje.

Nos parece especialmente importante y mostrativa la distinción de niveles narrativos realizada por Genette, la cual él define del modo siguiente: «tout événemente raconté par un récit est a un niveau diégetique inmédiatament superieur a celui ou se situe l'acte narràtif producteur de récit» (11). De acuerdo a ello, distingue Genette los siguientes niveles: extradiegético, diegético o intradiegético, metadiegético, meta-metadiegético, etc.

Genette denomina *metalepsis narrativa* a todas las transgresiones de un nivel narrativo a otro: intrusión del narrador o del destinatario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en un universo metadiegético), o inversamente.

En nuestro relato encontramos un ejemplo de metalepsis narrativa

---

(11) Genette, Gerard: *Ob. cit.*, p. 238.

y varios casos de términos que se repiten en niveles narrativos distintos (extradiegético y metadiegético). Estas repeticiones, que podrían parecer casuales, adquieren precisamente sentido al integrarse en una serie.

Metalepsis narrativa.

En la página 37, en el nivel extradiegético, el narrador enuncia: «El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte *para medir su fin* (*)». Luego aparecen dos puntos que nos introducen al nivel diegético, al discurso del hombre: «"No el mío, sino el de él", dijo», enunciado en el que está elíptico el término *fin*, el cual pierde sus connotaciones de espacialidad para pasar a significar el acabamiento de la vida de alguien.

Repetición de términos en el nivel extradiegético y metadiegético.

1) El perseguidor:	«Se conoce que lo arrastraba el *ansia*. Y el *ansia* deja huellas siempre.» (P. 37.)
Narrador:	«Golpeaba con *ansia* sobre los matojos con el machete.» (P. 38.)
2) El perseguidor:	«Eso lo *perderá*.» (P. 37.)
Narrador:	«Comenzó a *perder el ánimo*.» (P. 38.)
3) Narrador:	«Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con *coraje*.» (P. 38.)
El perseguidor:	«Lo señaló su propio *coraje*.» (P. 38.)
4) El hombre:	«Se amellará con este *trabajito*.» (P. 38.)
El perseguidor:	«Hizo un buen *trabajo*.» (P. 38.)
Narrador:	«Y comenzó su *tarea*.» (P. 39.)
Narrador (desde la perspectiva del hombre):	«Cuesta *trabajo* *matar*.» (P. 39.)
5) El perseguidor:	«El *hombre* ese se quedó aquí, esperando.» (P. 40.)
Narrador:	«Pensó el *hombre*.» (P. 40.)
6) El perseguidor:	«Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los *cajones*, hacia tu propio *cajón*.» (P. 42.)
Narrador:	«El hombre vio que el río se *encajonaba* entre altas paredes y se detuvo.» (P. 42.)
7) El perseguidor:	«Tengo mi corazón que *resbala* y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición.» (P. 42.)
Narrador:	«El río en esos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se *resbala* en un cauce como de aceite espeso y sucio, y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.» (P. 42.)

(*) El subrayado en los ejemplos que citamos en «Niveles narrativos y recursos de lenguaje» es nuestro.

Observaciones:

a) En los casos 1, 2, 3, 5 y 6, de repetición de términos, ello ocurre con gran proximidad discursiva, con lo que el recurso se hace mucho más evidente. Podría cuestionarse al respecto el caso 5, por cuanto el narrador utiliza la denominación «el hombre» reiteradamente a lo largo de la primera parte y ella aparece también en el título del relato.

b) En los casos 1, 3, 5 y 7 la reiteración de términos en los dos niveles es idéntica. En el caso 2 se da la variante: perderá/perder; en el caso 4 aparecen las variantes: trabajito/trabajo/tarea y el uso metafórico «cuesta abajo»; en el caso 6 se dan las variantes: cajón/cajones/encajonaba.

c) En los tres casos en que hemos observado variantes (2, 4, 6) ellas son significativas.

Caso 2: aparece perder en el sentido de «llevarlo a la perdición» en el discurso del perseguidor, e incluido en la expresión «perder el ánimo» en el discurso del narrador.

Caso 4: «trabajito», golpear los matojos con el machete, aparece minimizado frente a «trabajo», realización del crimen. Las connotaciones de «trabajo» contaminan a «tarea» y a la expresión metafórica cuesta trabajo», la que no logra ocultar el sentido literal del término.

Caso 6: en el discurso del perseguidor se introduce «cajones» como cajones de río y «cajón» como ataúd, dándose la contaminación de estos términos; el término «encajonaba», perteneciente al discurso del narrador, concierne al río.

d) En el caso 7, el término «resbala» remite a objetos distintos: el corazón del perseguidor, el río.

Ambos términos «resbala» se contaminan y se intensifican recíprocamente: el «resbalar» aparece como *vital* (oposición entre el corazón del perseguidor y el corazón del hombre) y *destructor* (carácter propio del río).

Repetición de términos en un mismo nivel narrativo, en diferentes secuencias.

1) El perseguidor: «*Debió* llegar a eso de la una.» (P. 38.)
El hombre: «No *debí* matarlos a todos.» (P. 39.)

Observaciones:

a) La repetición ocurre con gran proximidad discursiva.

b) Se juega en esta repetición con el valor polisémico de los términos: *debió,* en un sentido conjetural, en el discurso del perseguidor; *debí,* en sentido moral, en el discurso del hombre.

c) La reiteración no es exacta; se dan las variantes: debió/debí.

Repetición de términos en una misma secuencia.

1)	Narrador:	«Sacó el machete y cortó las ramas duras como *raíces* y tronchó la yerba desde la *raíz.*» (P. 38.)
2)	Narrador:	«Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la *mano* cuando el frío le entumeció las *manos.*» (P. 39.)

Observaciones:

a) En el ejemplo 1 el término «raíces» aparece como vehículo o segundo término de comparación y el término «raíz», en su sentido literal.

b) En el ejemplo 2 ambos términos (mano-manos) son empleados en sentido literal.

Como función genérica, las reiteraciones pueden contribuir a la configuración de un mundo fijo, estático, monótono, lo cual sería significativo al nivel de las grandes articulaciones de la acción y del sentido último del relato.

Juegos de lenguaje sugeridores de una aparente continuidad discursiva entre dos niveles narrativos o dos secuencias.

1)	El perseguidor:	«Eso sucederá cuando yo te encuentre.» (P. 38.)
	Narrador:	«Llegó al final.» (P. 38.)
2)	El perseguidor:	«Llegaré antes que tú llegues.» (P. 40.)
	El hombre:	«Este no es el lugar.» (P. 40.)
3)	El hombre:	«La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.» (P. 42.)
	El perseguidor:	«Estás atrapado.» (P. 42.)
4)	El hombre:	«Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar.» (P. 41.)
	El perseguidor:	«Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado.» (P. 42.)
	El hombre:	«Tendré que regresar.» (P. 42.)

Las palabras del perseguidor parecieran alcanzar la fuerza de un conjuro que arrastrará al hombre, no obstante la oposición de éste. La última frase del hombre pudiera ser captada como una señal de acatamiento a lo impuesto.

Hemos señalado que estos juegos pueden provocar un efecto engañoso que impida la captación del montaje peculiar del relato; por cierto que, para el lector virtual, dicho efecto no puede producirse a partir de cierto momento (primera determinación relacionadora de ambas secuencias, en la página 38); estos signos podrían provocar alguna confusión en una primera lectura no ideal.

III. *Plano semántico*

Autorrecriminación y autojustificación: oposición sugeridora del conflicto interno del hombre.

Captaremos a través de tres momentos esta fluctuación conflictiva entre dos polos.

1. «No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos» (p. 39). Nos encontramos frente a uno sólo de los polos señalados: la autorrecriminación, que se presenta en dos grados, siendo el segundo una intensificación del primero, con un cierto valor concesivo:

Grado 1: «No debí matarlos a todos».
Grado 2: «Al menos no a todos» (el personaje se autoconcede el derecho de matar).

2. «No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro» (p. 40). Se dan los dos polos: recriminación y autojustificación. Distinguimos los grados 1 y 2 de recriminación, ya señalados, así como dos niveles diferentes de autojustificación.

Autorrecriminación:

Grado 1: «No debí matarlos a todos».
Grado 2: «me hubiera conformado con el que tenía que matar».

Autojustificación:

Nivel 1: justificación inmediata; se señala la ausencia de otra posibilidad durante la realización del crimen: «pero estaba oscuro y los bultos eran iguales...».

Nivel 2: justificación mediata; concierne a ventajas ulteriores: «Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro».

3. «No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muer-

tos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara... Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz» (p. 42). Se dan los dos polos del modo siguiente:

Autorrecriminación: Aparece sólo el grado 1, en el cual surge una oposición entre «lo que no se debía» y «lo que sí se debía»; esto último (lo debido) anulará al nivel 1 de la autojustificación ofrecida en el segundo momento citado.

Lo que no se debía: «No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno.»

Lo que se debía: «Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara...»

Autojustificación: Se da solamente en el nivel 2: «Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz.»

Código simbólico.

1. Se distinguen en el relato dos planos simbólicos antitéticos: presencia del sol = vitalidad (ausente en la diégesis) y carencia de sol = muerte (existente en la diégesis).

Luego que el hombre ha cometido el triple asesinato, el sol no apareció durante dos días, desmintiendo el anuncio de las chachalacas (pp. 39 y 40), lo que sugiere una violación del ritmo cíclico.

Al ámbito simbólico de la ausencia de sol corresponden:

a) Las sombras.
b) El color gris.
c) Lo desteñido y marchito.
d) Lo estéril: espinas, espigas secas.
e) La noche.
f) El frío.
g) Las nubes.

2. El cielo corresponde simbólicamente a la meta del hombre y sus manifestaciones asumen, como veremos, diferentes valores simbólicos (véase «Funciones de la naturaleza»).

3. El río simboliza una fuerza maligna y destructura (véase «Funciones de la naturaleza»).

Atravesar el río adquiere la proyección simbólica de acceder a una vida nueva (pp. 40 y ss.).

4. El machete es, simbólicamente, el instrumento de la destrucción, que representa la fuerza del hombre para realizar su venganza, y como tal se adecua perfectamente a los diferentes momentos de la diégesis. El hombre y el machete aparecen asimilados mediante la adjudicación a ambos de un vehículo común (segundo término de comparación) común, respectivamente: «mala víbora» (p. 41) y «pedazo de culebra sin vida» (p. 39).

5. El recién nacido adquiere significación simbólica por cuanto su entierro equivale al triunfo de la muerte sobre la vida que emerge. El recién nacido muere un día domingo, que en simbología cristiana corresponde al día de la Resurrección de Cristo, día de gozo y alegría.

6. El «peso» aparece como símbolo del remordimeinto y la culpa (pp. 40 y 41). Será el «peso» el que impulsará al hombre a la huida.

7. Las burbujas de sangre son símbolo de culpabilidad (p. 43).

Código hermenéutico (12).

Las instancias enigmáticas que lo configuran son:

1. El recién nacido, mentado por el perseguidor: «Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza...» (p. 40). «Me entretuvo el entierro del recién nacido» (p. 41). «No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo» (p. 43).

En virtud de la construcción «se *me* murió» (*) es dable atribuir al recién nacido la categoría de hijo del perseguidor.

2. La persona que acompañó a Urquidi a enterrar al recién nacido y que compartía su asencia de tristeza.

3. Ella y él: dos de las tres víctimas a quienes el hombre da muerte, cuya relación con el perseguidor no será especificada.

La presencia de estos elementos velados brinda sobriedad al contenido diegético, impidiéndole suscitar efectos melodramáticos.

Funciones de la naturaleza

1. Es el ámbito común en el que actúan ambos personajes en tiempos distintos.

---

(12) Barthes incluye en este código a los enigmas y su desciframiento.
Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos». *Análisis estructural del relato, ob. cit.*, p. 19.

(*) Lo destacado es nuestro.

«Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol.» «El hombre ese se quedó aquí, esperando» (p. 40). La reiteración del adverbio «aquí», mediante el cual el perseguidor muestra el espacio en el que estuvo el hombre, hace ostensible esta primera función de la naturaleza.

2. La mención descriptiva que se hace de la naturaleza contribuye —como consecuencia de lo señalado en el punto 1— a crear confusión temporal (el efecto engañoso que hemos mentado) hasta que se produzca el claro deslindamiento temporal entre ambas secuencias.

3. La naturaleza cumple una función simbólica, en virtud de la cual se da una adecuación entre ella y el desarrollo diegético.

Destaquemos dos ejemplos de esta adecuación:

a) Descripciones del cielo:

I) «Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano» (p. 37). Cielo lejano e inalcanzable, prefigurador del incumplimiento de la misión.

II) «El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas» (p. 38). Este cielo lejano, estático, luminoso, es encarnación del fin al que el personaje tiende.

III) «Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche» (p. 38). El cielo es aquí símbolo de muerte y crea la atmósfera correspondiente al crimen del hombre.

b) Descripciones del río sobre el cual morirá el hombre:

I) Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido» (p. 39). Hay una perfecta adecuación entre el sigiloso fluir de las aguas del río y las acciones que realizan los actores (huida, persecución).

El término «serpentina» resulta fácilmente asociable a «serpiente», símbolo de malignidad [relaciónese con «culebra» (p. 39) y con «una mala víbora» (p. 41)]. Ayuda a la asociación la expresión determinativa: «enroscada sobre la tierra verde».

II) «El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras» (página 39). Vuelve a señalarse el silencio del río; el verbo «retorcerse» y el ámbito señalado, «bajo las sombras» —con las connotaciones simbólicas que a éstos corresponden en el relato— intensifican el carácter siniestro del río.

III) «El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido» (p. 42). Se destaca la amplitud del río («El río *en estos lugares* es *ancho* y *hondo)* (*), la inmodificabilidad de su ruta («no tropieza con ninguna piedra»), rasgos que aparecen como perfectamente inocentes, pero que en un plano simbólico facilitan la expansión del poder del río.

El río parece descrito como peligroso y devorante. En virtud de la reiteración de la forma verbal «resbala» se produce una identificación simbólica entre el río y el perseguidor (el corazón del perseguidor), como ámbitos mortuorios del hombre. A diferencia del hombre, el río y el perseguidor no tropiezan.

La expresión «de vez en cuando», que adjudica un carácter incidental e intrascendente a la actividad devorante del río, acentúa su malignidad en el plano simbólico.

El término «quejido» antropomorfiza a «rama» y la muestra como víctima.

4. Animación de elementos naturales: la animación es presentada de manera gradual; ella es primeramente sugerida como posibilidad y cada vez adquiere mayor evidencia.

a) La vereda: «La vereda subía.» «Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano» (p. 37).

b) El cielo: «El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas» (p. 38).

c) El río: nos remitiremos a las tres citas concernientes al río, señaladas en el punto 3, *b).*

Las acciones designadas por los verbos «corre», «camina», «da vueltas sobre sí mismo», «va y viene», la mención de la respiración del río, no permiten ya duda alguna respecto a la antropomorfización de éste, a la luz de la cual captamos los términos «no tropieza», «se resbala» y la serie siguiente que sugiere la malignidad y potencia

(*) Lo destacado es nuestro.

devorante del río: «retorcerse», «se traga», «sorbiéndola». La antropomorfización señalada de «rama» adquiere sentido en esta serie.

d) La yedra y el río: «La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo» (p. 39). Situamos a «baja», «se hunde» y «no deshace» en la misma serie de «no tropieza» y «se resbala».

La antropomorfización así lograda contamina a las ambiguas imágenes descriptivas relativas a la vereda y el cielo. La vereda aparece como un tercer personaje ascensional.

5. Adecuación entre el movimiento del río y la ley de circularidad que rige al relato (véase *Sentido último del relato):* el río «camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde» (p. 39).

PARTE SEGUNDA

Atendiendo a la diégesis, la segunda parte del relato se supedita a la primera.

Se configura en ella una nueva situación comunicativa, en la que narrador y destinatario son homodiegéticos y el relato es focalizado. No hay, como en la parte primera, dos secuencias.

El relato está configurado linealmente, sin anacronías, distinguiéndose con toda claridad dos tiempos: el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado.

En cuanto a las funciones de esta segunda parte, ellas son:

a) Función *informativa:* respecto de la suerte del hombre (su situación cada vez más aflictiva y la infructuosidad de sus intentos) y del desenlace de la persecución.

b) Ampliación de mundo (incorporación de nuevos personajes y acontecimientos).

c) Expansión creadora de suspenso (13).

d) Adjudicación de la categoría de «sujeto», «héroe» o personaje principal, al hombre.

e) Reafirmación de la visión última que se desprende del relato.

Nos detendremos en determinados aspectos de los siguientes niveles: situación comunicativa, modo narrativo, plano semántico.

---

(13) Bremond, Claude: «La lógica de los posibles narrativos», *Análisis estructural del relato, ob. cit.*

1. *Situación comunicativa. Focalización*

El narrador y destinatario homodiegéticos son, respectivamente, el borreguero y el licenciado. Este último aparece en el relato sólo a través de las frases del borreguero, quien se dirige a él y lo menciona.

La ausencia de participación directa del licenciado hace que esta segunda parte aparezca como un largo monólogo, dirigido a un interlocutor impersonal, inalcanzable e inalterable, encarnación del poder, lo cual da mayor énfasis a la impotencia del borreguero y a la inmodificabilidad del mundo configurado en el que todo parece previamente decidido.

El mundo será configurado desde el punto de vista limitado del borreguero (focalización interna y fija).

El borreguero carece de la información que posee el lector virtual (información otorgada por la primera parte del relato); el conocimiento que el borreguero tendrá de los acontecimientos anteriores a su encuentro con el hombre provendrá del licenciado. El relato del borreguero al iniciarse introduce una perspectiva dubitativa: «Parecía venir huyendo» (p. 43).

El borreguero aparece como testigo de acontecimientos:

«Lo vi desde que se zambulló en el río» (p. 43).

«Lo vi que temblaba de frío» (p 43).

«Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando» (p. 43).

«Vi que no traía machete ni ningún arma» (p. 43).

La limitación cognoscitiva del borreguero es reiteradamente destacada por él mismo en el relato:

«Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y, hasta si usted quiere, algo miedoso cuando da la ocasión» (página 44).

«Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes» (p. 45).

«Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada» (p. 46).

«Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas» (p. 47).

Estas frases caracterizan al personaje narrador no sólo por su contenido, sino también por el valor indicial del lenguaje empleado, mostrador de simpleza y elementalidad. Ellas aparecen justificadas en el desarrollo de la acción, por la necesidad defensiva del borreguero, a quien el licenciado ha acusado de encubridor y amenaza con la cárcel.

II. *Modo narrativo*

Atenuación del método mimético

En comparación con la primera parte del relato, hay una evidente atenuación del método mimético.

1. Encontramos sólo cinco momentos de discurso presentado: tres correspondientes al borreguero y dos al hombre:

1) «¿Qué trairá este hombre?, me pregunté» (correspondiente al borreguero) (p. 44).

2) «Se me arrimó y me dijo: "¿Son tuyas esas borregas?"» (correspondiente al hombre) (p. 45).

3) «Y yo le dije que no. "Son de quien las parló", eso le dije» (correspondiente al borreguero) (p. 45).

4) «Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: "Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros"» (correspondiente al hombre) (p. 45).

5) «El animalito murió de enfermedad, le dije yo» (correspondiente al borreguero) (p. 46).

A cada momento corresponde una fórmula presentativa del narrador, duplicada en el caso 3).

2. En dos momentos, el discurso del hombre aparece tipificado a través de la elaboración del narrador:

1) «Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él» (p. 46).

2) «El sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos, chorreando lágrimas» (p. 46).

3. La presencia del licenciado es solamente aludida; su discurso es conocido sólo a través de la elaboración del borreguero:

1) «Aunque, *como usted dice* (*), lo pude muy bien agarrar desprevenido» (p. 44).

2) «Eso *que me cuenta* de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar» (p. 44).

3) «*¿Dice usted* que mató a toditita la familia de los Urquidi?» (página 45).

4) «*¿Dice usted* que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi?» (p. 45).

(*) Lo destacado de los ejemplos citados en el punto 3 es nuestro.

5) «Pero *dice usted* que acabó con la vida de esa gente» (p. 46).

6) «¿Y *dice usted* que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo?» (p. 46).

7) «Y *usted me alega* que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto» (p. 46).

Cabe sí destacar la extremada morosidad del narrador homodiegético, análoga a la que advirtiéramos en la primera parte del relato.

La atenuación del método mimético en la segunda parte del relato se explica por la subordinación de esta parte a la primera; la parte segunda cumple una función de expansión, provocadora de suspenso, y por ello la tensión dramática —a la que contribuía el empleo de un método mimético en la primera parte del relato— resulta aquí reemplazada por una distensión dramática.

Tiempo de la narración y tiempo de lo narrado

El presente de la narración corresponde al tiempo en que el borreguero se dirige al licenciado.

El borreguero refiere retrospectivamente lo acaecido desde que viera por primera vez al hombre hasta que lo encontrara muerto; el relato se desarrolla linealmente.

Desde el tiempo de la narración pareciera haberse provocado un cambio en el borreguero (ello según la perspectiva del propio personaje): el paso de la ignorancia al conocimiento, gracias a la información del licenciado.

El borreguero asegura, tal vez estimulado por su necesidad defensiva —lo cual no significa que pongamos en duda su genuinidad y su absoluto acatamiento a lo referido por el licenciado—, que si antes hubiera poseído este conocimiento, su conducta hubiera sido distinta y asume una fuerte actitud de condena hacia el hombre y de autorreproche.

«Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento» (página 44).

«Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar no me lo perdono. Me gusta matar ratones, créame. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal» (p. 44).

«La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada. ¡De haberlo sabido!» (página 44).

«¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos» (p. 45).

«Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente. De haberlo sabido. Lo que es ser ignorante y confiado» (p. 46).

«Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquel hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdedizo. *Pero ¿yo qué sabía?* Yo no soy adivino» (p. 46).

El reiterado empleo del término «pero» en el discurso del borreguero es mostrativo de sus temores, de su indecisión y de su necesidad de autojustificación.

Es importante destacar que en contraste con la imagen inhumana, crudelísima, del hombre, que el licenciado impone al borreguero y que éste recibe y proclama, el borreguero —pese a su limitación o por ella— ha podido sentir y logra configurar en su relato destinado al licenciado una faceta del hombre precaria y humana:

«Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos» (p. 46).

«El sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos chorreando lágrimas» (p. 46).

Creemos advertir aquí una clave para la captación del sentido más hondo del relato.

Recursos de lenguaje en el discurso del borreguero

1) Reiteración de términos y expresiones: diferentes formas del verbo *decir* («dije», «dijo», «sólo vengo a decirle», «¿dice usted que...?»); insistente empleo de saber («de haberlo sabido», «pero ¿yo qué sabía?», «no sé de otras cosas», «de saber lo que había hecho»); uso reiterativo de *vi* y de *pero.*

Esta reiteración crea un efecto de monotonía —que se logra también en virtud del ritmo que anima al relato del borreguero—, el cual se adecua a la impotencia del personaje.

2) Aparente continuidad discursiva entre momentos independientes:

«¿Qué traírá este hombre?», me pregunté.

Y nada. Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un regullete» (p. 44).

3) Fórmulas presentativas cuya función es otorgar certeza al discurso del narrador:

a) «Se me arrimó y me dijo: "¿Son tuyas esas borregas?" Y yo le dije que no. "Son de quien las parió", *eso le dije*» (*) (p. 45).

b) «Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. *Eso me dijo*» (p. 45).

En este conferir certeza a su discurso advertimos el afán o necesidad de autoafirmación del personaje.

4) Así como aparece en el título del relato, y como hacen el narrador heterodiegético y el perseguidor, también el borreguero emplea el término «hombre» para designar al héroe del relato:

a) «Volvía y miraba a *aquel hombre*» (*) (p. 43).

b) «De haber sabido quién era *aquel hombre*, no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdedizo» (p. 46).

(Véase: *Primera parte. Niveles narrativos y recursos de lenguaje.)*

III. *Plano semántico*

Código simbólico

Persiste y culmina el valor simbólico de los siguientes elementos, ya destacados al estudiar el código simbólico de la primera parte del relato:

1) Frío y nubes (pertenecientes en la primera parte al ámbito simbólico de la ausencia de sol). Dice el borreguero respecto del hombre y de la atmósfera: «Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado» (p. 43).

Simbólicamente, la muerte se cierne sobre el hombre.

2) El machete (mostrado en la primera parte como instrumento de la destrucción, que representa la potencia del hombre). Dice el borreguero: «Vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura huérfana» (p. 43).

Culmina así la imagen —introducida en la primera parte— del hombre sin fuerzas, en situación precaria, entregado a la huida.

3) El río (destacado en la primera parte como fuerza destructora).

a) «Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco se ahoga. Dio muchos manotazos y, por fin, no pudo pasar y salió allá abajo, echando buches de agua hasta desentriparse» (p. 44).

b) «Yo sólo vengo a decirle que allí, en un charco del río, está un difunto» (p. 46).

(*) Lo destacado es nuestro.

c) «Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulaba que le salía por la boca y la nuca, repleta de agujeros, como si lo hubieran taladrado» (p. 47).

Culmina en *a)* el valor simbólico del río como fuerza maligna y destructora. En *b)* y *c)* el río aparece como el ámbito de la muerte.

Código hermenéutico

A él pertenece la escena en la que el perseguidor da muerte al hombre, la cual no aparece configurada en el relato, con lo que se logra provocar un efecto de mayor sugerencia.

LA OBRA COMO UNIDDA

Nos encontramos en la primera parte del relato con dos actores que corresponden al tipo del vengador.

En la segunda parte, en el presente de la narración, aparecen otros dos personajes que corresponden a tipos distintos: el acusador (licenciado), el acusado (borreguero).

La acción del relato se articula básicamente, mediante la sucesión de dos actos de venganza: el primero, la venganza del hombre, aparece configurado en la primera parte y constituirá —aunque su ejecutor lo desconozca— un acto fallido. El segundo —la venganza del perseguidor— se desarrollará en la primera parte, pero no conoceremos su desenlace (triunfo del perseguidor), sino hacia el final de la segunda parte; de ahí el suspenso.

Podemos configurar el siguiente esquema, en el que, para evitar equívocos, designaremos A, al hombre, y B, al otro actor:

A

1) Necesidad de venganza: muerte de B; acción conducente: la ascensión.

2) Realización del acto de venganza.

3) Fracaso.

B

1) Necesidad de venganza: muerte de A; acción conducente: la persecución.

2) Realización del acto de venganza.

3) Buen éxito.

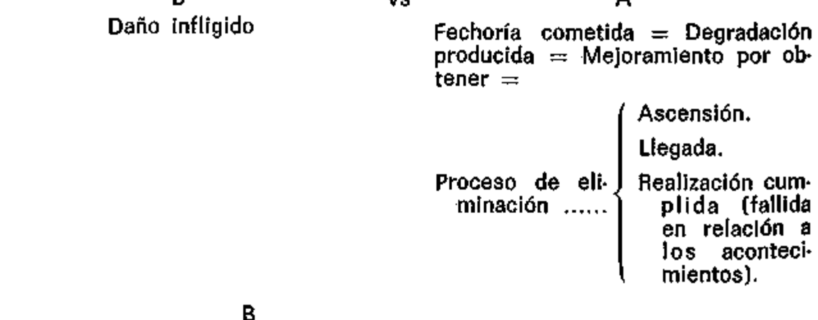
A la persecución de B oponemos la huida de A (correspondiente a descenso), que no es una huida respecto de alguien determinado y sólo puede ser comprendida recurriendo al código simbólico.

Al fracaso de A oponemos un excederse de B frente a sus propias expectativas: el borreguero encontró al hombre con «la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado» (p. 47). B se había propuesto así su objetivo: «Y yo le dejaré ir *un* balazo en la nuca...» (página 38) (*).

La ley de circularidad que rige al mundo de la obra puede ser representada así:

Persecución-venganza-persecución-venganza.

Esquema del desarrollo del contenido diegético, basado en algunos modelos de Bremond (13)



B

vs Fechoría cometida = Degradación producida = Mejoramiento por obtener =

Proceso de eliminación. { Persecución. Encuentro. Realización cumplida.

Observaciones respecto del esquema realizado:

1) A y B son los dos actores, respectivamente, el hombre y Urquidi.

2) El signo «vs» *(versus)* significa, según Bremond, que el mismo

(*) Lo destacado es nuestro.

acontecimiento que cumple una función *a* desde la perspectiva de un agente A cumple una función *b* si se pasa a la perspectiva de *B*.

3) El signo = significa, según Bremond, que el mismo acontecimiento cumple simultáneamente, en la perspectiva de un mismo actor, dos funciones distintas.

Conclusión obtenida a partir del esquema:

Es una regla de acción (14) en el mundo de la obra, el que la fechoría cometida provoque en quien la sufre una degradación, que exige un acto de retribución.

Esta regla está claramente al servicio de la señalada ley de circularidad. Es importante destacar, sin embargo, que el mejoramiento no ocurre en el hombre una vez realizada su venganza (proceso de eliminación, cumplido —para el hombre—). La degradación que persiste se manifiesta en el conflicto interno del personaje y en su conciencia de culpa. Este rasgo se subordina, sin duda, al sentido último del relato: la mostración de un mundo que no brinda posibilidades de rehabilitación.

Los actores

Oposición entre el hombre y el perseguidor

Hemos señalado ya que el hombre y el perseguidor corresponden al tipo del vengador; a partir de esta necesidad de ambos: la venganza, se configurarán semejanzas y diferencias entre ambos personajes.

La oposición de ambos personajes se hace explícita desde la perspectiva del perseguidor:

1) En la página 41 el perseguidor señala que el hombre quiso hacer con él lo mismo que él hiciera con el hermano del hombre; de inmediato plantea la diferencia entre ambos: él actuó cara a cara y el hombre lo hizo a traición.

2) En la misma página el perseguidor señala que ambos han llegado tarde. Se trata, por cierto, de dos «llegar tarde» muy distintos: el hombre llegó tarde por cuanto Urquidi no lo esperaba; Urquidi llegó tarde por cuanto ya el asesinato de los suyos se había cometido.

3) En la página 42 el perseguidor opone: su paciencia a la falta de paciencia del hombre; su corazón, «que resbala y da vueltas en

(14) Término empleado por Todorov.
Todorov, Tzvetan: «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato, ob. cit.*, página 170.

su propia sangre» (vitalidad), al corazón del hombre, «desbaratado, revenido y lleno de pudrición».

A través de los indicios que otorga el relato se advierte la oposición entre la certeza y el control del perseguidor y la inseguridad y enajenación del hombre (existentes éstas durante la ascensión y durante la huida). Hay, sin embargo, un estímulo, el pensamiento en su hijo asesinado, que quizá despeje al perseguidor de su equilibrio y lo impulsa a la autorrecriminación (frecuente en el hombre). Es sugestivo que en ese momento se produzca en el perseguidor el mismo signo de enajenación que captáramos en el hombre: él escucha el sonido de la propia voz como si proviniera de otro:

«Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos.»

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido.

¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él O tal vez no. «Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora» (p. 41).

Pero aun respecto de ese estímulo el personaje podrá lograr un equilibrio total: «Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada? No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él» (pp. 42 y s.).

En ambos actores captamos una análoga incapacidad para sentir con intensidad: evoca el perseguidor: «Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza (*), sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris...» (p. 40).

Respecto del hombre, la disyuntiva que se plantea dubitativamente entre lágrimas y sudor como manifestación del actor durante la escena del asesinato debilita la expresión de dolor de las primeras.

El peso, símbolo del remordimiento, es atenuado al ser puesto en relación dubitativo-disyuntiva con el esfuerzo: «Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó» (p. 40).

(*) Lo destacado es nuestro.

Vinculaciones posibles en los tres actores: el hombre, el perseguidor, el borreguero

Por la extremada debilidad y precariedad de ambos tenderíamos a relacionar primeramente al hombre y al borreguero; pero nos importa destacar que, en circunstancias decisivas, los tres actores se muestran como figuras impotentes, maniobradas por las circunstancias que los dominan. En el caso del perseguidor, el personaje más fuerte y poseedor de una mayor capacidad de elaboración, esta circunstancia aparece bastante velada: «Me entretuvo el entierro del recién nacido» (página 41). El hombre realiza «porque debe», y con profundo desgano, la tarea de matar. El borreguero, por «ignorante y confiado», será acusado de encubridor.

Respecto del licenciado, personaje que encarna el poder y pertenece a otra clase social y cultural, no entraría en la serie de estos tres actores: sólo se le conoce a través del borreguero; no participa del mundo de los demás personajes ni es capaz de comprenderlo.

El héroe del relato

El héroe o *sujeto* (15) del relato es el hombre.

El contacto con la parte primera del relato podría habernos hecho pensar en un sujeto o héroe doble, por cuanto pudiéramos creernos frente a «dos adversarios cuyas "acciones" son así igualadas» (16).

El hombre es reconocible como héroe del relato debido a:

1) Su denominación constituye el título del relato, lo cual confiere especial realce al personaje.

2) La segunda parte del relato da categoría de héroe al hombre a través de la narración del borreguero.

La familia de los Urquidi sólo es aludida como el grupo en el cual el hombre hizo estragos.

No hay ninguna mención respecto al asesino del hombre.

3) En cuanto al borreguero y el licenciado, son claramente personajes secundarios, lo que corresponde a la subordinación de la segunda parte a la primera parte del relato.

---

(15) Dice Barthes: «La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y, por lo tanto, la existencia), del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera sea su fórmula. *¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato?*»

Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *ob. cit.*, p. 31.

(16) Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *ob. cit.*, p. 31.

Empleo de denominaciones genéricas para nombrar a los actores

Las denominaciones exclusivamente genéricas que reciben el recién nacido, el hijo, el licenciado, el borreguero y las denominaciones genéricas que, salvo excepciones, recaen sobre José Alcancía (el hombre) y Urquidi (el perseguidor) contribuyen a configurar a los personajes como *tipos*, dotados de un valor representativo.

El suspenso

Según Barthes, la forma del relato se caracteriza esencialmente por dos poderes: distorsión y expansión, provocadoras de tensión semántica.

La distorsión o distaxia consiste en que las unidades de una secuencia, aunque forman un todo a nivel de esa secuencia (17) misma, pueden ser separadas por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias; es lo que Barthes, recurriendo a un término musical, denomina forma de «fuga» (18).

La expansión es la distensión de signos a lo largo de la diégesis, la irradiación de las unidades.

El suspenso es estimado por Barthes como «una forma privilegiada o, si se prefiere, exasperada de la distorsión» (19). Dice Barthes, refiriéndose al suspenso: «por una parte, al mantener una secuencia abierta (mediante procedimientos enfáticos de retardamiento y de reactivación), refuerza el contacto con el lector (el oyente) y asume una función manifiestamente fáctica y, por otra parte, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como nosotros creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una confusión lógica, y es esta confusión la que se consume con angustia y placer (tanto más cuanto que al final siempre es reparada)» (20).

Factores provocadores de suspenso

1) El montaje alternado, en la parte primera del relato, es suscitador de distaxia.

---

(17) Barthes define así «secuencia»: «Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente.»

Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *ob. cit.*, p. 25.

Por cierto, que el uso que nosotros hemos hecho del término «secuencia» no corresponde al que le asigna Barthes.

(18) Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *ob. cit.*, p. 39.

(19) Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *ob. cit.*, p. 39.

(20) Barthes, Roland: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *ob. cit.*, pp. 39 y siguiente.

2) El predominio mimético de la primera parte crea un efecto de tensión dramática que contribuye a provocar suspenso.

3) Se omite mediante una elipsis la escena del asesinato (p. 38); se la introduce en la página 39, mediante una analepsis completiva. Durante el lapso que media entre esos dos momentos del discurso no sabe el lector qué ha acaecido después de que el hombre «empujó la puerta sólo cerrada a la noche», momento de fundamental importancia en la diégesis.

4) La primera parte del relato finaliza sin que se haya resuelto la tensión mediante el triunfo o fracaso de la persecución; en lugar de ello nos sitúa en un tiempo anterior, mediante una analepsis.

5) El suspenso aparece intensificado en virtud de la vaguedad intencional de instancias del relato:

a) Advertimos esa vaguedad ya en el título del mismo relato, «El hombre». Conoceremos el nombre del personaje aludido como «el hombre» —José Alcancía— con mucho retardamiento, recién en la página 41, y de una manera incidental, que no corresponde en absoluto a la tradicional introducción presentativa del nombre de un actor a cargo del narrador: el perseguidor será quien lo nombre apelativamente, increpando al personaje ausente.

b) El nombre del perseguidor —Urquidi— no será conocido sino en la segunda parte del relato.

c) El empleo del código hermenéutico.

6) La introducción de una nueva situación comunicativa, configurada en la segunda parte, provoca una intensificación de la expansión hasta que se llega a conocer —por mera referencia— la muerte del hombre: «Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto», frase todavía vaga, que será aclarada más adelante cuando, luego de mencionar «al hombre», dice el borreguero: «Y ahora se ha muerto» (p. 46).

La ironía

Se da con persistencia a lo largo del relato y contribuye de manera muy directa al sentido último del mismo.

1) El título del relato podría sugerir una alusión al gran hombre genérico; esta denominación se aplicará en la diégesis a un personaje precario, débil, elemental, cuyas acciones serán ironizadas. La ironía de que es objeto este actor parecería recaer reductoramente sobre cualquier ser humano.

2) Este pequeño hombre es arrastrado por las leyes que rigen su mundo (circularidad, necesidad de retribuir el daño sufrido) y actúa sin desearlo. La concretización simbólica de este hecho: «Tocó la puerta sin querer con el mango del machete» (p. 38) —que nos muestra al personaje en toda su reducción— nos parece impregnada de ironía. De este modo el personaje se aleja del tipo tradicional del vengador y asume rasgos de antihéroe.

3) Máxima ironía emanará del hecho de que la venganza que el hombre cree cumplida no lo ha sido efectivamente, pues, sin saberlo, el vengador ha dado muerte a tres inocentes.

4) La debilidad, el temor del hombre, son patentes durante la realización de su crimen. Su acto de persignarse hasta tres veces antes de matar a tres (tal vez para obtener la absolución divina o como cumplimiento de una mera formalidad), las disculpas que él solicita a sus víctimas mientras procede a darles muerte, así como por la prisa con que actúa, como si el acto aquel requiriese de lentitud ceremonial.

5) Como irónica intervención de la fatalidad, el machete —pese al afán del hombre por preservarlo— se encuentra mellado en el momento del crimen.

6) La puerta de la casa en la que el hombre realizará su crimen estaba «sólo cerrada a la noche» (p. 38). «Noche», de acuerdo a su pertenencia al código simbólico, corresponde al ámbito de muerte; la frase citada es ironizable, pues simbólicamente la puerta estaba *abierta* y no cerrada a la noche.

7) Es suscitador de ironía el paralelismo construido entre cierta frase del hombre y cierta frase del perseguidor; ambas frases son desmentidas: la primera, por los acontecimientos que acaecerán, y la segunda, por los ya ocurridos:

El hombre: «De allí nadie me sacará nunca» (p. 41).

El perseguidor: «Nadie te hará daño nunca, hijo» (p. 41).

La ironía culmina en la frase que sigue en el discurso del perseguidor: «Estoy aquí para protegerte», pues el término «aquí» se asocia al «aquí» reiterado en la página 40, el cual apunta al escenario en que quedó el hombre después del asesinato.

8) Provoca ironía el juego que se da entre «llegar antes» y «llegar tarde» (pp. 40-41) y los diferentes sentidos adjudicables a «llegar tarde». El hombre llegó tarde en relación a sus propios designios, por cuanto Urquidi, a quien pretendía matar, ya no se encontraba allí, y llegó tarde en relación a los designios de Urquidi, porque éste se

había cansado de aguardarlo y no pudo proteger a los suyos. Urquidi —entretenido por el recién nacido— llegó tarde porque, al volver él, el triple asesinato del hombre ya se había cometido.

La frase «llegaré antes que tú llegues», formulada por el perseguidor (p. 40), se opone también, irónicamente, a la siguiente expresión, dicha por el perseguidor para señalar su tardanza: «Llegué detrás de ti» (p. 41).

9) Es ironizable la descripción que Urquidi hace del asesinato —para él trágico— como un trabajo bien realizado; el efecto se enriquece al advertir la inclusión de «trabajo» en una serie en que se emplea el término desde distintas perspectivas (véase *Primera parte. Niveles narrativos y recursos de lenguaje).*

10) Culmina la ironía con la aparición en la segunda parte del relato de un actor que parece corresponder a otro contexto: el licenciado; él es el sustentador del poder legal, cuyo peso recaerá sobre el borreguero, un débil personaje que no ha cometido ningún crimen —a diferencia de Urquidi y el hombre, los que, sin embargo, no recibieron el castigo de la ley— y quien, simplemente, ha ido a testimoniar lo visto.

Durante toda la segunda parte captamos el acatamiento que el borreguero rinde al licenciado, pero sólo hacia el final conocemos con exactitud el papel de testigo que corresponde al borreguero y la amenaza que se cierne sobre él. La absurdidad de la situación se muestra patentemente en las siguientes palabras del borreguero: «¿De modo que, ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí» (p. 46).

11) La ironía se proyecta hacia el lector, el cual, en una primera lectura, puede confundirse y creer, en virtud de signos engañosos, que desde el comienzo del relato se dan simultáneamente huida y persecución, sin captar el montaje peculiar del texto.

Sentido último del relato (21)

Captamos como tal la plasmación de un mundo en el que imperan la impotencia, la desvalidez, la reducción humana, la elementalidad. Es éste el mundo del hombre, del borreguero, del perseguidor.

Cada uno de esos tres personajes está —empleando una expresión del borreguero— *desorientado*, es decir, es incapaz de orientar su propio rumbo existencial, de «llegar a tiempo» (el perseguidor y el hombre), de liberarse de su «peso» (el hombre), de protegerse a sí mismo (el hombre, el borreguero).

---

(21) Entendemos por *sentido último* la significación que se desprende del relato y a la cual apuntan los diferentes niveles constitutivos de él.

La reducción a una categoría subhumana aparece como plasmada claramente a través de las disculpas del hombre durante el triple asesinato y de las autojustificaciones de ese actor. Al mismo ámbito corresponden ciertas expresiones del perseguidor que revelan incapacidad para sumirse en las propias vivencias, para experimentar sentimientos, aun respecto de aquello que más lo afecta, así como la atenuación de posibles reacciones emotivas del hombre.

El único personaje que pertenece a un mundo que intuimos distinto es el licenciado; este mundo no será mostrado sino por lo que respecta a sus relaciones con el anterior: el licenciado hace uso amenazadoramente de la impotencia del borreguero y lo sume aún más en su propia reducción: no comprende en absoluto al hombre y sus limitaciones; se limita a condenarlo como «hijo del mal», otra expresión —a nuestro juicio, clave— perteneciente al borreguero.

Para el lector virtual, los supuestos «hijos del mal» son sujetos desvalidos, víctimas de circunstancias que los superan. Las vislumbres del borreguero al negar la maldad del hombre corresponden a la estimativa del relato.

La ironía ayuda a la mostración de la reducción y precariedad que priman en el mundo diseñado.

Nuestro análisis finaliza con la comprobación de la perfecta adecuación entre la configuración de este mundo sin salida, en el que predomina la impotencia de los personajes, y la ley de circularidad que rige al relato.

MYRNA SOLOTOREVSKY

The Hebrew University
The Faculty of Humanities
Institute of History
JERUSALEM (Israel)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

HORACIO QUIROGA: EL JUICIO DEL FUTURO

I

La referencia es de Emir Rodríguez Monegal y figura en su excelente ensayo «Horacio Quiroga: vida y creación», del libro *Narradores de esta América.* Según él, Borges dijo de Quiroga: «Escribió los cuentos que ya habían escrito mejor Poe o Kipling.» Monegal califica la frase de «lapidaria e injusta», y para él resume su «desinterés generacional (el de la generación de Borges) por Quiroga».

Cierto; el desinterés por la obra de Quiroga es palmario en la generación que hacia la década del treinta comienza a capitalizar las letras argentinas. Tanto es así, que al publicar las palabras que Ezequiel Martínez Estrada pronunció ante la tumba de su amigo, de su «hermano mayor», como él llamaba a Quiroga, la revista *Sur* adicionó esta apostilla: «Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acaba de morir en un hospital de Buenos Aires.» Aunque cortés, diplomática, la discrepancia muestra un rechazo. Y es posiblemente también a esta generación a la que se refieren Delgado y Brignole en su biografía de Quiroga cuando consignan: «Para agriarle más el humor aparecieron, en el campo literario, los revisionistas, plaga bien conocida de jóvenes inflados por la vanidad, hasta el punto de suponer que el mundo comienza con ellos. Los implacables ajusticiadores no dejaban una estatua en su pedestal y avergonzaban, enrostrándoles el epíteto de pasatistas, a cuantos manifestaban alguna simpatía por los ídolos perseguidos.» Por otro lado, el ensayista español Guillermo de Torre, en el prólogo a una selección de cuentos de Horacio Quiroga publicada por la editorial Aguilar, en Madrid, señalaba de su estilo: «Escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe y viciada. En rigor, no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal.»

Como se ve, no fueron pocas las acusaciones que cayeron sobre

Quiroga en el orden literario, a lo que podría añadirse que desde su muerte en 1937 hasta aproximadamente la mitad del siglo, su obra fue remitida al silencio. Pero volvamos a la frase de Borges. Verdad que Quiroga sufrió la influencia de Poe y que esta influencia fue, especialmente en su juventud, avasalladora. El mismo lo ha confesado: «Poe era en aquella época —hacia 1900, cuando Quiroga tenía unos veinte años— el único escritor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo: no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él...» Tan total era el sometimiento, que un cuento suyo, *El crimen del otro,* no es sino una réplica de la narración de Poe *El barril de amontillado.* Posteriormente, relatos como *El almohadón de plumas* o *La gallina degollada,* insertos en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), continúan mostrando la huella de Poe. Y aún es posible hallarla, fragmentariamente, en *La cámara oscura* (1926) o *Las moscas* (1934). Ahora bien, esa influencia, como visión del mundo e incluso como ejecución literaria, va menguando a partir de que Quiroga se establece en el norte argentino, primero como plantador de algodón en El Chaco (1907) y luego como estanciero en Misiones (1909). En la casi totalidad de sus cuentos que tienen por escenario a esta región —y que son los que verdaderamente importan en la narrativa quiroguiana—, no se percibe sino muy pálidamente.

Mas, regresando al joven Quiroga, quizá podría intentarse un acercamiento a la fascinación que Poe ejerció en él. A mi entender la explicación está muy vinculada a su vida. Quiroga, es posible que de un modo no advertido por él en esos años —los años de su formación anímica e intelectual—, descubre un semejante, espiritualmente, en Poe. Aparte de la maestría literaria del escritor norteamericano, su obra lo fascina por ese sentido fatídico, anormal, de la existencia que encuentra en ella y que se corresponde con algo que oscuramente late en él. Un hojeo a la biografía de Quiroga, a ciertos momentos decisivos de su vida, podrían tal vez darnos la clave de esta siniestra empatía. Siendo todavía un niño de brazos, su padre muere en un accidente: un arma de fuego le arranca la vida. También con un arma de fuego su padrastro se suicida, y con otra arma de fuego él, Quiroga, mata involuntariamente a su mejor amigo. Su primera esposa se quita la vida envenenándose, y él acabará sus días de igual forma. Aun en ese «más allá» que él quiso intuir en su último libro, la muerte seguirá persiguiéndolo con el suicidio de su hija Eglé. ¿Puede entonces resultar extraño que ese joven marcado ya por la desaparición violenta de su padre y de su padrastro y por el asesinato azaroso de un amigo entrañable, se sienta subyugado por la visión trágica, alucinante, que de la existencia le ofrece Poe? Es decir, que más que un

magisterio artístico se trata de una afinidad consustancial la que somete a Quiroga a Poe. Los procedimientos estructurales del creador de la narrativa policíaca los irá abandonando Quiroga, pero restará, como la almendra en el corazón de un fruto, el sentimiento angustioso, aciago, que siempre tuvo de la vida.

Respecto a Kipling, los puntos de contacto son más tangenciales. Sencillamente, los dos vivieron en apretada unión con la naturaleza, la amaron poderosamente y escribieron sobre ella. Desde luego que sus *Cuentos de la selva* o relatos aislados, como *Anaconda* y *La patria*, no son ajenos a las soberbias historias de animales de los dos *Libro de la Jungla*, de Kipling; pero ello en modo alguno supone en Quiroga un epígono del maestro inglés (a quien, entre paréntesis, Quiroga admiró profundamente, llegando a decir que podía alcanzar cualquier cumbre, excepto la que señoreaba él). Ya Paul Valéry hizo notar que el tigre estaba hecho de ciervo..., pero de ciervo digerido. En todo caso, las creaciones de Poe y Kipling —y puede agregarse las de Maupassant, Chéjov, Conrad, etc.— están de algún modo presentes también en los relatos de Quiroga. Pero la suya no es ni remotamente obra mimética. Hay en Quiroga una autenticidad que lo distancia largamente de cualquier servilismo, y la más somera lectura de sus cuentos lo pone de manifiesto. Y esta autenticidad nace de que Quiroga no marchó a esas regiones por motivos literarios; no se radicó en El Chaco o en San Ignacio buscando personajes o ambientes para sus obras. No, Quiroga fue un genuino pionero de las zonas subtropicales de Argentina, fue allí como un trabajador, casi como un mensú más de los que desfilan por sus historias. Oigamos esta descripción hecha en tercera persona de un solitario plantador de algodón que no es otro que él mismo:

> Durante largos meses ese hombre ha vidido miserablemente de lo que la naturaleza esquiva podía depararle: miel silvestre, cogollos de palma, caza —más acechada que lograda—. Tal vez llevó consigo un poco de harina y porotos, pero no más. En el transcurso de ese invierno ha picado, cortado y derribado, sin despegar una sola vez los labios, una hectárea de bosque.

O esta otra, ya declaradamente autobiográfica, tomada de una carta:

> Me levantaba tan temprano que, después de dormir en un galpón, hacerme el café, caminar media legua hasta mi futura plantación, donde comenzaba a levantar mi rancho, al llegar allá recién empezaba a aclarar. Comía allí mismo arroz con charque (nunca otra cosa), que ponía a hervir al llegar y retiraba a mediodía del fuego. El fondo de la olla tenía un dedo de pegote quemado. De noche, otra vez al galpón...

Aquí surge la primera incógnita, el primer asombro: ¿qué llevó a Quiroga a sumergirse en la selva si, como es palmario, no lo impulsó ningún afán literario? Hagamos un poco de historia: Quiroga desciende de una familia acomodada, ha vivido incluso en París, y a principios de siglo era un petimetre que paseaba, insolente y alegre, su barba bien tallada por salones y bailes en Montevideo. Su primer contacto con Misiones tuvo lugar en 1903, cuando se enroló como fotógrafo en una expedición dirigida por Leopoldo Lugones para estudiar las ruinas del antiguo imperio jesuítico. Tres años más tarde compra una parcela en El Chaco, la desmonta con sus propias manos y planta algodón. La empresa prácticamente lo arruina. No obstante, este fracaso no lo hace desistir de su empeño de asentarse en aquella comarca, y en 1909, ya casado, adquiere otro lote de tierra en San Ignacio, capital del departamento de Misiones, que vuelve a trabajar arduamente, levantando por sí mismo desde el cercado que delimita su terreno hasta el «bungalow» que cobija al matrimonio. ¿Qué pasó en Quiroga? ¿Qué ocurrió dentro de él para que tan radicalmente cambiara las placenteras reuniones del Círculo del Gay Saber, en Montevideo, o las tertulias en casa de Lugones, en Buenos Aires, o simplemente la muelle vida citadina por el rudo existir en la selvática provincia septentrional de Argentina? He aquí la explicación que aproximan Delgado y Brignole comentando la expedición de Lugones:

> Nunca ha respirado (Quiroga) en una atmósfera más suya, ni jamás las cosas que le rodean se le han mostrado tan sugestionantes. En ninguno del grupo aquella naturaleza baja a mayor hondura: lo que en otros es sólo un asombro pasajero que sólo dilata las pupilas y desata la admiración verbal, en él es un pasmo, pero que toca lo raigal, despertando los ancestros allí dormidos (por vía paterna Quiroga estaba emparentado con Facundo, el personaje que le inspirara a Sarmiento su famosa obra)... Y así fue como este viaje por las Misiones, emprendido por simple amor a la aventura, vendría a señalar, en la historia de Quiroga, el punto trascendental en que un hombre se encuentra con su alma.

Quiroga no aprobaría este lenguaje ni su tono, que roza lo folletinesco; pero sí la idea que encierra, pues no es ajena a él. Refiriendo la peripecia de un ingeniero y un contador que, obligados a visitar Misiones por unos días, prolongaron su estancia allí hasta su muerte, Quiroga desliza así su propio caso: «Puede objetarse con razón que ambos personajes llevaban ya, inadvertida por ellos mismos, la selva dentro. No de otro modo se explica la decisión brusca, como hipnótica, el rompimiento absoluto con los deberes, goces y convenciones de la civilización, que como invisible carga pesaba sobre ellos.» Y ya antes,

en justificación no menos esotérica, había hablado de «... el ensalmo que el suelo, el paisaje y el clima de Misiones infiltran en un individuo hasta abolir totalmente en su voluntad toda ulterior tentativa de abandonar el país». De personajes semejantes, que sucumbieron al hechizo de Misiones o en los que se produjo como un encuentro consigo mismos, están colmados los cuentos de Quiroga: el holandés Van Houten, el químico Rivet, el médico francés Else, el estudiante de ingeniería Brown. En este sentido, el propio Quiroga es un personaje más de sus narraciones.

En suma, la residencia en Misiones fue para Quiroga, o bien una anagnórisis de su naturaleza más íntima, o un rechazo consciente de la civilización, pues un hombre que como él amaba el trabajo manual hasta el punto de equipararlo a la creación artística («tan bueno y digno es cantar como escardar», dijo), tenía indefectiblemente que hallar en la ardua supervivencia de Misiones un goce supremo que no podían ofrecerle ni Montevideo, ni París, ni Buenos Aires. Sea como fuere, lo que importa destacar aquí es que Quiroga no vio jamás con ojos turísticos o aventureros el suelo en que decidió radicarse; ni siquiera, exprofesamente, con los de un intelectual. Lo vio y lo vivió con la intensidad de un trabajador. Basta, para corroborarlo, la carta que le envía a Martínez Estrada pormenorizándole un día de su vida en San Ignacio. No hay un solo minuto de ese día, desde las seis de la mañana a la puesta del sol, que no esté dedicado al trabajo. La sinceridad y veracidad que transparentan los cuentos de Quiroga son el resultado de su acrisolada honestidad humana. Cuando se conoce su biografía, aun superficialmente, se percibe el vínculo indisoluble que hay entre su experiencia vital y su obra. Y no es que ésta sea obligadamente autobiografía —si bien algunos de sus relatos se apoyan en vivencias concretas, como, por ejemplo, *El techo de incienso*—, sino que lo es por esencia. Quiroga extrae de lo que observa o de lo que le toca vivir algo mucho más trascendente que la simple anécdota. Su experiencia y la de quienes le rodean no son más que puntos de partida de los cuales se puede concluir una lección aplicable a la vida en su totalidad, y en particular a la específicamente humana. El concepto dramático de la existencia que acarrea desde su juventud persiste aquí, y hasta probablemente se recrudece. Para él —Misiones se lo revela aún más— la vida sigue siendo algo precario, terriblemente vulnerable. Lo que más amamos puede ser destruido con facilidad o perderse en un instante, incluso del modo más absurdo, como se subraya en *El hombre muerto* o en esos dos estremecedores relatos que son *El desierto* y *El hijo*. Para Rodríguez Monegal estos dos últimos cuentos ejemplarizan lo que él define como «raíz subjetiva de

este arte objetivo», ya que describen una tragedia que muy bien pudo haberle ocurrido al autor: su propia muerte en el primer cuento y la de su hijo en el segundo, pues, como se sabe, Quiroga quedó viudo cuando sus hijos Darío y Eglé prácticamente aprendían a caminar y él tuvo que desdoblarse en padre y madre de ellos, así como el desprecio por el peligro en que los crió, abandonándolos en el bosque durante horas enteras o dejándolos solos en la cabaña, aun de noche, mientras él bogaba por el Paraná o se internaba en la selva. Al situar la creación artística en este plano, en el de lo posible, Quiroga le está otorgando su verdadera realidad; pero hay que añadir que si esa posibilidad no se sustenta en una situación perfectamente factible y de intenso dramatismo, corre el riesgo de carecer de validez y eficacia literaria. Igualmente hay que aclarar que a la vulnerabilidad de la existencia, a esa perpetua y subterránea amenaza bajo la cual vive el hombre, opone Quiroga, como cualidades invictas, el coraje, la voluntad, la irrevocable capacidad humana de lucha. En consecuencia, para Quiroga la fatalidad es un combate, una agonía en la acepción griega del término; y en esta pugna inclina todo su amor del lado del ardiente anhelo del hombre por hallar la felicidad. En *El desierto* los hijos quedarán desamparados, mas el padre luchó por protegerlos hasta gastar la vida; el joven de *El hijo* perecerá de un balazo, pero el padre se esforzó hasta la tortura por imaginarle un retorno dichoso; los peones brasileños Joao Pedro y Tirofago, de *Los desterrados,* morirán sin ver cumplido su deseo de volver a su tierra natal, pero se extinguirán con la visión de ella en las pupilas; el seco golpecito de una bala desplomará la cabeza de *Anaconda*, pero su fe en la construcción de una empalizada que contenga el Paraná y desborde sus aguas ahuyentando de la selva al hombre, no habrá menguado un ápice; el toro «Barigüí» se destrozará la piel hasta desangrarse, pero embestirá *El alambre de púas.*

No, Quiroga no es un derrotista, y esta confianza que pone en las mejores virtudes humanas —la dignidad, el valor, la tenacidad—, y que hace extensivas a otras especies, lo corrobora. Pero hay también en él una severa honradez como artista y como hombre, y de ahí que no intente paliar con tonos románticos la oscura condición humana ni la inevitable crueldad a que obliga la supervivencia en un medio tan despiadado como el que él registra —aunque esta crueldad no es, por supuesto, privativa de las llamadas regiones salvajes: quizá en las civilizadas sea más despiadada, no obstante ejercerse con métodos más sutiles—. Así, la explotación que el colono practica contra el nativo, la injusticia que priva en las talas de bosques, la existencia miserable que llevan los mensú; en suma, la lucha social.

Mas esta lucha está dada de un modo indirecto, como marginal, pues a Quiroga le interesa más el ser humano individualmente, su personalidad, su singular manera de ser, que la esfera social en que está inscrito. Una venganza personal motiva el asesinato del colono alemán Korner a manos de un peón en *Una bofetada,* y en *Los mensú* Cayetano Maidana volverá a emborracharse en Posadas y a ser *firmado* después de haber logrado fugarse de un obraje; es decir, repetirá el ciclo de su vida infernal como si nada hubiera pasado. Sin embargo, el repudio que siempre le inspiró la injusticia, su respeto por el derecho del menesteroso, están en sus cuentos (y podrían citarse las peculiarísimas relaciones que mantuvo con sus peones en su etapa algodonera), así como la viva simpatía que sintió siempre por los hombres humildes y corajudos. Al respecto, vale la pena transcribir esta declaración de Quiroga en respuesta a un crítico del Uruguay que se refirió a la «vida de gran señor» que él había llevado en Misiones: «Mis personajes no respiran, por lo general, vida opulenta, y muchos de ellos, los de ambiente de desierto, no han conocido otra cosa que la lucha enérgica contra los elementos o la pobreza.»

II

Cuando Quiroga se traslada a Misiones tiene detrás de sí, como escritor, un primer tomo de poemas y cuentos publicado en 1900, *Los arrecifes de coral;* el volumen de cuentos *El crimen del otro;* un magnífico relato largo, *Los perseguidos,* sobre un tema que lo seducirá hasta el fin de su vida: la anormalidad; una novela que trasluce la doble huella de Poe y Dostoievski, *Historia de un amor turbio.* Eso es todo. Y hasta aquí son las suyas narraciones que ponen de relieve a un escritor seguro, que sabe contar una historia, explorar las singularidades de un personaje *(Los perseguidos)* o crear relaciones aberrantes que desembocan en una atmósfera insana *(Historia de un amor turbio),* pero no manifiestan una personalidad artística propia. El Quiroga de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte,* su primer libro realmente valioso y que origina una nueva corriente literaria en América Latina, está por nacer. Ocho años lo separan del alumbramiento. Pero no hay parto brusco, sino que se trata de una lenta gestación. Si durante su permanencia en El Chaco son conocidas las angustias de Quiroga frente a la página en blanco, sintiéndose incapaz de escribir una línea, en su segunda incursión al territorio de las Misiones —período que abarca de 1909 a 1915— comienzan a brotar los que él llamará después «cuentos de monte». Son historias completamente

distintas a las que ha compuesto hasta entonces, a excepción de *Los cazadores de ratas, El monte negro* y *La insolación,* que escribe en Buenos Aires a su regreso de la aventura algodonera. En ellas se reflejan los tipos y el ambiente del norte argentino, y ya nada o muy poco le deben a la literatura practicada por él antes: están sacadas de sus vivencias, observaciones e impresiones de la realidad. En una carta que posteriormente Quiroga le dirige a su amigo José María Delgado, describe con estas palabras el vuelco que ha sufrido su obra:

> Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa, vivía allá y pasaron dos años sin conocer la más mínima impresión sobre ellas. Dos años sin saber si una cosa que uno ha escrito gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respiraba vida en eso... Sé también que para muchos lo que hacía antes (cuentos de efecto tipo *El almohadón)* gustaba más que las historias a puño limpio tipo *Meningitis*, o las de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide) y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya...

¿Qué es lo distinto en estos cuentos? ¿En qué se diferencian de los que había escrito en su primera etapa? La propia carta de Quiroga, tan esclarecedora, nos da la medida para valorarlos. Repárese ante todo en la metáfora que usa para calificar su producción de Misiones: «historias a puño limpio», con lo cual, evidentemente, busca distanciarlas de todo artificio o sutileza literaria. Insiste en ello —agregando la dosis de anécdota que inevitablemente deben poseer— al conceptuarlas como «aventuras de vida intensa», y a continuación brinda la clave para entenderlas: «Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respiraba vida en eso...» Es decir, que por encima de cualquier mérito artístico, lo que a Quiroga le preocupaba era que mostrasen la vida que lo rodeaba, el intenso y vigoroso mundo de Misiones. Atrás han quedado el mimetismo de *La muerte del otro,* la obsesión por lo anormal de *Los perseguidos* o *Historia de un amor turbio,* y aun la perfección técnica de ese estupendo relato que es *El almohadón de plumas.* Incluso lo psicológico (que no desdeñará del todo) ha cedido su lugar al *hecho.* Delgado y Brignole aciertan al enjuiciar de este modo el cambio que se ha operado en la narrativa quiroguiana:

> Es un tránsito del culto esteticista al sustancial, de lo artificioso a lo auténtico, de la decadencia a la vitalidad; pero no obediente a un cambio simple del concepto artístico. La transformación es mucho más profunda y orgánica: el dandy se ha convertido en proletario, el amante parisino en un devoto selvático, el extravagante en un hombre de gustos sencillos y recios...

Lo primero que resalta en los cuentos que Quiroga empieza a escribir señaladamente desde 1912 es el método casi impersonal que utiliza. Pocas veces se adentra en ellos, salvo en *El desierto* y en *El hijo,* y rehúye suplantar al protagonista o asumirlo psicológicamente; tampoco oculta al escritor ni que se está refiriendo una historia; enseña limpia y audazmente sus cartas. Y no obstante este distanciamiento, sus cuentos no padecen merma alguna en intensidad, emoción, ni siquiera en la participación afectiva del autor. Es la de Quiroga una objetividad cómplice y apasionada, sólo que sabiamente disimulada. ¿Cómo lo consigue? Ante todo seleccionando con sumo cuidado los datos que van a estructurar la historia y creyendo en ellos. Sabe que si los hechos elegidos están bien narrados y poseen en sí fuerza suficiente para sostener el relato, transmitirán al lector toda la emoción y el interés que en vano ensayaría inyectarle, interviniendo directamente o hinchándolo palabrescamente. De aquí que el arte de Quiroga sea sencillo y firme, que la acción en sus cuentos se desenvuelva progresiva y linealmente, buscando la mayor concreción y vigor, tal como él postulará teóricamente más tarde en su famoso *Decálogo:* como flechas que, sin desviarse una pulgada de su trayectoria, van a dar en el blanco. Quiroga desecha igualmente el efecto que marcaba sus narraciones iniciales («salvo —como aclara en su carta— cuando la historia lo pide»). Los finales sorpresivos no aparecen ya en sus cuentos de Misiones: son sucesos llanos que se deslizan de principio a fin sin solución de continuidad; a menudo escenas truncas, simples situaciones morales, sentimentales o espirituales, en las que Quiroga se basa para arquitecturar un relato; y en todos se cumplen los requisitos exigidos por él al autor de una narración corta: la transmisión viva y sin demoras de sus impresiones y el cargar al cuento de una fuerte tensión. En cambio, sí aparece ese *tour de force,* esa prueba de habilidad suprema, ese desafío que es el final anticipado (recuérdese que Quiroga ha dicho que un buen día se convenció de que era bastante más difícil meter un final que el lector había adivinado ya). Ejemplos de esta clase de narración son *El desierto* y *El hijo,* pero también se halla, si bien más veladamente, en *La insolación, El alambre de púas, El hombre muerto* y, obviamente (aunque es cuento de un período anterior y más efectista), en *La gallina degollada.* En todos el lector adelanta, desde que entra en posesión de los elementos principales del cuento, su conclusión. Y no habrá concesiones de última hora: ocurrirá exactamente lo previsto: el padre sucumbirá a la enfermedad que lo destruye, el hijo será encontrado con el cráneo destrozado por un balazo, Jones caminará sin remedio a fundirse con la sombra de su muerte, nadie vendrá en auxilio del hombre con el

vientre traspasado por un machete, «Barigüí» se desangrará en la cerca de alambre. El final ya advertido, inexorable y terrible, golpeará la conciencia del lector. Empero éste no abandonará la lectura ni experimentará decepción alguna; en todo caso lo sacudirá un estremecimiento o lo recorrerá un escalofrío. Quizá hubiera preferido que el escritor lo engañase y el final no fuese tan abrumador para su sensibilidad. Parece un regodeo en la crueldad por parte de Quiroga. No lo es, sin embargo. Por el contrario, se trata de una prevención, de un toque de alerta que él quiere dar acerca de lo incierto de la existencia humana. Se aprecian más los sacrificios de los padres y se redobla la protección hacia la criatura a la que se le ha dado vida después de leer *El desierto* o *El hijo*. Hasta esta eticidad tan simple, tan común, es posible extraer de cuentos de Quiroga como los mencionados. Y si logra realizar la hazaña de interesar con una historia en la que su solución está dada casi desde los primeros renglones, es porque maneja sentimientos verídicos, sinceros y profundos, capaces de ser experimentados por cualquier hombre en no importa qué rincón del planeta. Unicamente así le es dable a un escritor alcanzar esta llaneza maestra.

Quiroga origina en América Latina un movimiento que hacia el término de los años veinte comenzará a designarse como nativismo, narrativa de la tierra, indigenismo. Aunque no necesariamente epígonos, Payró, Rivera, Amorín, Gallegos, son continuadores suyos. La importancia que este movimiento tuvo para Latinoamérica, pese a sus desmesuras, es innegable, pues gracias a él la realidad americana, la esencial —social, política, étnica y hasta geográfica—, no la rosácea y edulcorada de los costumbristas, cobró dimensión artística e histórica. Por encima de sus yerros fue un paso en firme en el desarrollo de la literatura latinoamericana y en el trazado de sus rasgos más definidores. Ahora bien, y no obstante su condición de precursor, Quiroga eludió —con seguridad de un modo intuitivo, pues carecía de puntos de comparación, guiado tan sólo por su sensibilidad de artista y su sagacidad— los desmanes que dañaron la labor de una gran parte de los escritores que alimentaron esta corriente. Era fácil caer en la trampa de la inflación verbal, dado el carácter épico de las acciones, los tipos y los ambientes que manejaba, y él la evitó: sus cuentos son modelos de sobriedad y síntesis idiomática; era fácil rodar por la ladera del romanticismo y él se afincó al suelo que pisaba. Toda retórica está ausente de su prosa, sencilla, flexible y de gran concreción; tan sencilla, que Guillermo de Torre lo confundió con desaliño y torpeza sin comprender que se insertaba en su *habla,* en la singular y enérgica manera de contar de Quiroga. Ese estilo suyo,

nítido, de recia compactación emotiva, era posiblemente el rechazo de la prosa poetizada de los modernistas, que él había frecuentado en su juventud y que ya no soportaba. Además, le proporcionaba el tono justo en que debían ser relatados sus impactantes cuentos «a puño limpio». Pero en Quiroga hay un fino, sutil escritor, ducho en la manipulación de todas las posibilidades del idioma, como lo revela este párrafo de *El hombre muerto,* escrito mucho antes de que vieran la luz las ficciones de Borges y cuya manera de sugerir la muerte no desdeñaría el pulcro escritor bonaerense: «Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo.» Y no es éste el único ejemplo de esa forma elusiva de resolver las situaciones más agudas, más dramáticas, sino que el procedimiento figura como una de las constantes estilísticas de Quiroga. Lo aplica particularmente a los finales, donde el instante climático está como paliado por una descripción o explicación neutra que finge disminuir su impacto, pero que en el fondo lo acrecienta, como resulta transparente en *La insolación.* Asimismo, y a pesar de ser un narrador de ambiente, los modismos, las expresiones típicas, la jerga local, no militan en sus escritos sino muy dosificadamente. Sobre este punto Quiroga era concluyente:

> Cuando un escritor de ambiente —dijo, comentando la traducción de *El ombú,* de Guillermo Enrique Hudson— recurre a ella (la jerga) nace de inmediato la sospecha de que se trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional, porque la dominante psicología de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa... La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato lo desvanece en su pesada monotonía. No todo en tales lenguas es característico. Antes bien, en la expresión de cuatro o cinco giros locales específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma verbal peregrina, es donde el escritor de buen gusto encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse.

Creo que esta cita, que constituye no sólo el punto de vista de Quiroga respecto a la jerga, sino que equivale a una declaración de su estilística, a una exposición de su arte poética, es una prueba irrecusable de que Horacio Quiroga sentía en profundidad la materia idiomática, en contra de la injusta acusación que se lanzó contra él. Se ha señalado también que Quiroga es un escritor local, regionalista. Y es verdad. Pero lo es tanto como William Faulkner es el cronista del sur de los Estados Unidos y James Joyce el memorioso cartógrafo de Dublín. Es decir, que él, como ellos, se sustenta de una circunstancia humana, social y geográfica determinada; pero la rebasa, y con

largueza, al conferirle una proyección universal. Lo demuestra, entre otras cosas, el papel secundario que le adjudica a la anécdota para situar en primer plano los valores espirituales, calando más en el conflicto interior del hombre que en el medio ambiente; y entre otras cosas lo demuestra también —y aquí en oposición a los narradores nativistas— que el paisaje no es capital en su obra. Ocupa, por supuesto, un lugar destacado, pero no suplanta al hombre, como ocurre a menudo en, por ejemplo, *La vorágine* o *Canaima.* La geografía de Misiones, el río Paraná, la selva, no están deificados, sino que son el escenario enemigo donde discurre la aventura humana; pero el hombre es siempre el eje de lo que allí acontece (incluso, alegóricamente, cuando le transfiere a los animales sus cualidades).

Quiroga tuvo que defenderse de no pocas agresiones dirigidas a su literatura y a su persona. Su amor por la soledad, su dedicación incansable al trabajo físico y artístico (escribió cerca de doscientos cuentos y la recopilación de sus trabajos no recogidos en libros —artículos, ensayos, comentarios, relatos— comprende ocho volúmenes de la editorial Arca, de Montevideo), su «albedrío selvático», como él se complacía en llamar a su independencia, la asunción de su *oficio* —y subrayo la palabra— de escritor «con una conciencia artesanal» (Ezequiel Martínez Estrada) dieron pie a que alrededor de él se tejiera una leyenda de hurañez y agresividad, llegando a motejársele «El Salvaje», nombre que él había utilizado para titular una de sus más bellas narraciones. Martínez Estrada ha pulverizado esta leyenda negra en su incisivo y conmovedor panegírico *El hermano Quiroga,* encontrando en él, por el contrario, «bondad, afectuosidad, sociabilidad», y debía conocerlo como pocos, pues frecuentó su amistad, su hermandad, desde 1929 hasta su fallecimiento. Delgado y Brignole, amigos íntimos de Quiroga, que lo conocían desde su más temprana juventud, también la han refutado: «Toda la leyenda de su hurañía, de su agresividad, de su misantropía —expresan en *Vida y obra de Quiroga*—, son reflejos de un yo profundo a quien provoca náuseas cuanto atente contra la sinceridad.» El ensañamiento contra Quiroga alcanzó argumentos tan ridículos como éste, en el que por boca de una célebre grafóloga de Buenos Aires se le presenta como un individuo «de moral inflexible para los demás y elástica consigo mismo, terco, mentiroso y lleno de una astucia maestra, verdaderamente animal, en la que se embosca silenciosamente».

En la arena literaria, los jóvenes que se agrupan en torno a la revista *Martín Fierro* no se ocultan para atacar la obra de Quiroga. De acuerdo con Rodríguez Monegal, «preparan el juicio del mañana» y están seguros de que este juicio «es adverso a Quiroga». Contra

este proceso del futuro, contra esta sentencia de la historia que, según los martinfierristas, sería condenatoria para Quiroga, redactó él uno de los alegatos más impactantes que haya tenido que presentar escritor alguno en su defensa:

> Cada veinticinco o treinta años (expone Quiroga en *Ante el tribunal*) el arte sufre un choque revolucionario que la literatura, por su vasta influencia y vulnerabilidad, siente más rudamente que sus colegas. Estas rebeliones, asonadas, o como quiera llamárseles, poseen una característica dominante que consiste, para los insurrectos, en la convicción de que han resuelto por fin la fórmula del Arte Supremo.

Como se ve, el tono es irónico, pero a la vez veladamente patético. Como en sus historias, la desgarradura no le veda la objetividad, sino que toma distancia para hablar de sí mismo. Pero cuando lo hace su voz adquiere (no puede impedirlo) un registro doloroso y amargo: «Durante veinticinco años he luchado por conquistar, en la medida de mis fuerzas, cuanto hoy se me niega.» ¿En qué consistió esa lucha? En primer lugar, en «mi largo batallar contra la retórica, el adocenamiento, la cursilería y la mala fe artísticas»; en segundo,

> ... luché porque el cuento (ya que he de concretarme a mi sola actividad) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo ningún adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse en ella para adornar su vuelo no conseguirían sino entorpecerlo.

Aquí están, en germen, las ideas o convicciones a que ha llegado, producto de su largo ejercicio en el cuento y que más tarde desarrollará y sistematizará en su *Decálogo del perfecto cuentista.*

Y, por último, «traté de probar finalmente que, así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística». Podía haber agregado con todo derecho que si «...el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades», su creación exhibía esas cualidades. Ahora se las negaban, negándole el fruto de una victoria conseguida tras veinticinco años de esfuerzo. Quiroga no se encoleriza, ve en las acusaciones que le dirigen «las mismas causales por las que condené a los pasatistas de mi época cuando yo era joven y no el anciano decrépito de hoy». No le falta la lucidez suficiente para entender la revuelta como natural actitud generacional.

Pero el inculpado es él, su obra la que ocupa el banquillo de los acusados, y sería insensato pedirle una ecuanimidad mansa hasta el momento del fallo. De modo que, transformándose de acusado en acusador, no brusca pero sí amarga, ásperamente, remite a sus jueces al mismo proceso histórico que le están celebrando:

> Una idea, una esperanza, un pensamiento fugitivo viene de pronto a refrescar mi mente con hálito cordial. Esos jueces... Oh, no cuesta mucho prever decrepitud inminente en esos jóvenes que han borrado el ayer de una sola plumada, y que dentro de otros treinta años —acaso menos— deberán comparecer ante otro tribunal que juzgue de sus muchos yerros. Y entonces, si se me permite volver un instante del pasado, entonces tendré un poco de curiosidad por ver qué obras de esos jóvenes han logrado sobrevivir al dulce y natural olvido del tiempo.

Hoy ese tribunal de la historia, ese juicio del futuro, ha convalidado la obra de Quiroga. El tiempo no la ha olvidado ni, mucho menos, anulado. A pesar de su sabiduría, de su maestrazgo en las letras, de su incuestionable pericia para el aprecio de la literatura, la razón, esta vez, no ha estado de parte de Borges. Porque el Horacio Quiroga que nace con los *Cuentos de amor, de locura y de muerte;* el que le revela al mundo latinoamericano su esencia; el que exalta la valentía, la firmeza, la decisión de lucha en el hombre hasta convertirlas en un credo; el que se estremece ante la fragilidad humana y busca con inmensa piedad ampararla, aun a riesgo de parecer cruel; el que le otorga a todos los seres que comparten con el hombre la existencia sobre la tierra rasgos similares a éste; el que escribe historias con esa sinceridad que para él era «divina condición que es la primera en las obras de arte»; el que compuso cuentos admirables que, sin forzamientos de ningún tipo, caben en cualquier antología universal de la narración breve; el que se apasionó tanto por el cuento, que intentó el diseño de su posible perfección, y legó, siquiera como guía, como brújula en el laberinto de la creación, a subsiguientes narradores, la suma de sus observaciones, ese escritor no es ni remotamente —y resulta absurdo pensarlo— réplica o parodia de Poe o Kipling. Es, más probablemente, su igual.—*CESAR LEANTE* *(Residencial «Las Vegas». Paraguay, 4, bloque A. Coslada. MADRID).*

LA INVESTIGACION SOCIOCRITICA SOBRE LA GENESIS DE LOS TEXTOS LITERARIOS

I. LA OBRA DEL PROFESOR EDMOND CROS

Hace varios años que el profesor Cros viene delineando su teoría sociocrítica aplicada a estudios literarios; esta labor comprende simultáneamente desarrollos teóricos y aplicaciones concretas a producciones literarias, especialmente del Siglo de Oro. Destacamos entre ellas: *Protée et les gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans* Guzmán de Alfarache, *de Mateo Alemán; Mateo Alemán, introducción a su vida y a su obra; L'aristocrate et le carnaval des gueux;* «Fondaments pour une sociocritique: Propositions méthodologiques et applications au cas de *Buscón*»; «Prédication carcérale et structures des textes. Pour une sémiologique de l'idéologique»; *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón».* Esta última obra se sirve de los materiales precedentes y constituye, por ello, su culminación. En especial los trabajos previos sobre *Guzmán de Alfarache* le servirán para establecer, por contraste, sus tesis sobre el *Buscón;* no pequeño servicio le prestarán también los otros estudios. Este tipo de investigaciones sociocríticas se continúan y se amplían en la revista *Imprévu,* que Cros dirige e inspira.

La definición de lo que Cros entiende por *genética textual* no es fácil debido a la complejidad de líneas metodológicas que en ella confluyen. De una manera general, el mismo E. Cros la caracteriza como el producto del cruce de lo transhistórico y transcultural (eje de lo preconstruido o de la intertextualidad) con la interdiscursividad, que, a través de las estructuras mediadoras del lenguaje, transcribe las condiciones históricas que han generado los fenómenos de conciencia implicados en el texto. Dicha interdiscursividad es el sistema combinatorio de los discursos del subconsciente, del no-consciente y de la conciencia clara que organiza y estructura estos fenómenos y confiere a toda consciencia su especificidad. En tal interferencia o cruce se producen los genotextos en que se codifican las estructuras sociales y programan toda la genética textual. Este genotexto se ve actualizado, en todos los niveles de producción de sentido (simbólico, metafórico, temático, morfosintáctico...), por una serie de fenotextos que lo deconstruyen, cada uno según su especificidad. De estas definiciones se deducen las finalidades de la sociocrítica: analizar la estructura profunda de los textos con arreglo a las estructuras de sociedad que la determinan y, por otra parte, captar, de manera si-

multánea, la historia y la semántica, habida cuenta de las repercusiones de aquélla en ésta.

Dichos fenómenos serán estudiados siempre como específicos del texto, como partes integrantes de su estructura profunda. Al analizar ésta se tendrá en cuenta que una serie de signos iguales pueden transmitir mensajes diferentes y un mensaje idéntico puede ser transmitido con signos diferentes; por ello el enunciado es significativo, pero no representa la totalidad de la significación. El signo, pues, significa no sólo por lo que expresa, sino también por lo que es y por lo que transcribe, por su manera de combinarse con los demás signos y de funcionar con arreglo al enunciado y con arreglo al código.

Tales son las líneas maestras de la sociocrítica. Pero Cros no se detiene aquí, sino que elabora un campo de instrumentos conceptuales diversificados que permitan llevar a buen término aquel amplio cometido, y, al hacerlo así, echa mano de elementos que proceden de diversas fuentes: estudio de las mentalidades colectivas, cambios de relación entre las palabras y las cosas (*epistéme* de Foucault), valores productores de sentido (tomado en préstamo fecundo al estructuralismo genético de Goldman), relación entre ideología y producción ideológica (Althusser), etc. A su vez, estos elementos críticos se aplican a un material rigurosamente elaborado por la historia, la etnografía, el folklore, la economía. Todos estos materiales confluyen en la materialidad del texto, al que se somete a los más rigurosos análisis.

Aplicados al caso concreto del *Buscón,* estos instrumentos de análisis ofrecen de la novela una lectura no por compleja menos transparente. Partiendo de los jalones temporales que nos da Quevedo, concluye Cros que el *Buscón* es una ficción centrada en torno a un calendario festivo organizado de manera cíclica: el episodio de Poncio de Aguirre se relaciona con la fiesta del *Obispillo de los Inocentes* —mes de diciembre—; el del *rey de gallos,* con el *Jueves Gordo;* el hospedaje en la casa del licenciado Cabra, con la *Cuaresma;* la comida en la misma casa, con la *Cena,* y la novatada en Alcalá, con la *Pasión.* El episodio del *rey de gallos* está relacionado directamente con un rito de exorcismo y de redención: el gallo, al ser sacrificado, expulsa al diablo y a la muerte, pero al asumir este papel queda relegado por la instancia narrativa a la exclusión social y a la muerte ritual. En la novatada de Alcalá el referente mítico extratextual es el *Rey de Judíos,* siendo el referente ideológico la figura del converso, que ha de ser expulsado de la sociedad y muerto ritualmente, lo cual nos remite a ciertas prácticas de la Inquisición, como el auto de fe: el judío, presentándose como un falso Cristo, debe sufrir la pasión de su divino

modelo; en el converso, la Inquisición exorciza la naturaleza judía de Cristo. Esta difracción —Cristo, judío que asume y redime de los pecados, y converso, que encarna el Mal— produce las parodias de la Cena y de la Pasión, tanto en la falsa comida de Cabra como en las comilonas de Segovia y Sevilla. Las tres aparecen como una parodia de la Cena y conllevan unas connotaciones muy significativas, como son las sexuales y las de canibalismo. Cros cree ver aquí diversos trazos ideológicos de un imaginario social: una representación del mito de la redención y su reflejo paródico, unos referentes extratextuales de naturaleza ideológica —el eco de las acusaciones proferidas contra los conversos—, una temática carnavalesca, al relacionarse estas tres escenas con el *symposium* grotesco de la Edad Media, que comprende siempre un elemento paródico de la Cena. A ello se añaden otros elementos del banquete grotesco: los temas de la riña, de la defecación y del vómito. La comida en casa de Cabra se presenta como el revés de las otras. Con estos elementos Cros ve en el *Buscón* una expresión original dentro de la literatura carnavalesca: el revés del Carnaval, desconectado totalmente de la temática de la pobreza —que entra solamente a manera de elemento folklórico— y que delata la postura reaccionaria de Quevedo en el campo de la reforma de la beneficencia, atestiguada, por otra parte, en *La constancia y paciencia de Job* y en *Virtud militante*, donde se valoriza la figura del *Sanctus Pauper* y la virtud redentora de la limosna. Hay aquí un desplazamiento ideológico significativo dentro de la novela picaresca que podríamos definir como *contrapicaresca*. Los elementos de realismo grotesco que aparecen en el texto (descripciones hechas conforme al gigantismo o al arte miniaturista, presencia de elementos escatológicos, etc.) remiten simbólicamente hacia la metamorfosis del personaje hacia una nueva vida. Junto a una mistificación carnavalesca, el texto inserta constantemente unos elementos de desenmascaramiento o demistificación social, de modo que es posible establecer una homología estructural entre la descripción de la fiesta carnavalesca como la fiesta del *rey de gallos* y la evocación del desfile de los sentenciados en un auto de fe. Si Pablos se ve constantemente desenmascarado es porque ha asumido unas funciones y marcas que no le pertenecen. Para Quevedo, «la fiesta carnavalesca, que valoriza el poder efímero de lo falso, es el revés del desfile de los supliciados, que expresa una reestructuración ortodoxa de la sociedad». Pablos prefigura la imagen del sentenciado, montado en un asno y azotado por verdugo que lógicamente vendrá a ser. Quevedo pervierte la perspectiva carnavalesca, que muestra la ambigüedad de un mundo que se define bien en la vida como la muerte; las imágenes de Quevedo son

negativas respecto a este sistema: la Cuaresma, el hambre, la abstinencia, lo llevan sobre el Martes Gordo, la muerte sobre la vida y el desengaño sobre la máscara y las ilusiones.

En el *Buscón* la ilusión y las apariencias están en el centro de todo y constituyen la perspectiva a partir de la cual los hombres, las situaciones y los acontecimientos se perciben y analizan. La presencia del factor encantamiento, la disolución del objeto a través de metáforas heteróclitas, la metamorfosis de los seres humanos en cosas, son otros tantos elementos que configuran ilusión y apariencias. El empleo del diminutivo, la serie de proposiciones que invierten y trastornan el sentido programado a principios de la oración principal, la definición del objeto por su nombre, luego de haber desviado la atención del lector en la descripción metafórica del mismo, pretenden hacer de la expresión en que está plasmada la ideología dominante un discurso marginal, lo que le configura como un discurso usurpado. El lenguaje es, a la vez, un discurso que engaña y que desengaña. Esta superposición de los dos discursos, el mistificador y el demistificador («dicen que era de muy buena cepa y según él bebía era cosa para creer»), la expresión lexicalizada *(ser de buena cepa)*, funciona como elemento del discurso mistificador, cuya denunciación debe ser precisamente explícita. Aparte de la interpretación que se pudiera dar a este procedimiento como puesta en tela de juicio de los valores morales y religiosos de la sociedad, Cros propone lo siguiente: «Las perífrasis conceptistas y las figuras compuestas muestran también el juego de la ilusión y el propósito demistificador del narrador: deseo de lucirse del actante y fracaso de dicha tentativa, ridiculez de la tentativa de usurpación de un discurso». Valiéndose seguidamente de la teoría de Foucault del cambio de *epistéme* del Renacimiento a la edad clásica —según la cual el modo de pensar pasa de ser pensar por semejanza a ser pensar por identidad y diferencia—, concluye Cros que en el texto quevedesco se produce el vacío del significado y la consiguiente marca negativa del texto: el Yo del Buscón no es un Yo auténtico, sino un El. De ahí la distancia frente a lo que el personaje cuenta de sí y de los otros y el vacío psicológico, de ausencia de toda vida interior, que la crítica siempre ha señalado en el *Buscón:* mientras que en *Guzmán de Alfarache* el personaje/signo es lo que afirma ser, en el Buscón denuncia el vacío de significado y se hace ver como no siendo lo que dice ser. Entre el yo y el no-yo ve Cros planteada toda la problemática del marginalismo. «En el Buscón... se trata de una búsqueda y puesta de relieve de lo diferente. Si comparamos los sistemas de distanciación de las dos obras, notamos que el punto de emisión de la voz del locutor se sitúa

dentro o fuera del texto, o sea, dentro o fuera de la marginalidad social. Así, pues, mientras que la mirada de Guzmán se abre juntamente hacia la interioridad y el espectáculo del mundo como "atalaya de la vida humana", la visión de la instancia narrativa en el *Buscón* denuncia desde afuera la supuesta comedia (¿carnavalesca?) de los *pícaros*. Guzmán expresa, digamos, la mirada que dirigen los marginales hacia todas las clases sociales; con la instancia narrativa del *Buscón*, al contrario, es la clase dominante la que denuncia la marginalidad. Para el primero, la marginalidad coincide con la miseria, la cual a su vez es un factor de desagregación social. Para la segunda, la marginalidad *periférica* ha invadido el *centro* abandonado por las clases originariamente dominantes.» Pablos se metamorfosea en un fingido noble venido a menos, en un fingido mercader rico, en un fingido noble adinerado; se siente atraído por la ideología de la clase dominante antes de regresar a la infrasociedad y seguir un destino como el de su padre: grotesca presunción de Pablos de identificarse con la nobleza. Así el *Buscón* es una parábola destinada a ilustrar la imposibilidad de cambiar de estamento social. Para poder ser reconocido como miembro de la clase a que aspira a pertenecer, Pablos debe procurar que la gente no lo conozca en su verdadero origen y condición, pero Pablos —y los usurpadores en general— se ven forzados a ser continuamente desenmascarados.

Todos estos datos presuponen la evolución de la sociedad castellana y las tensiones que se producen entre una ideología determinada y la realidad de los datos que poco a poco arruinan esta ideología: las clases medias quieren hacerse reconocer por las clases altas, renegando de su propio estamento, pero la República de los hombres está prevista por Dios como sociedad jerarquizada y cada uno debe admitir el estado en que ha nacido. El autor es consciente de esta dinámica social, pero se niega a aceptarla y la denuncia, pues el único valor auténtico es la nobleza: «El sistema carnavalesco sirve en este caso para denunciar la perversión de este valor, en cuanto esas figuras grotescas descritas como unos bufones o azotadas por el verdugo por las calles públicas parecen representar las ambiciones irrisorias de una clase que se empeña en querer trastocar la jerarquía social.» Quevedo, hombre de la Corte, muestra su concepción altiva de la nobleza, que asimila en el mismo desprecio a los nobles arruinados y los nobles advenedizos, «expresando de esta forma la "visión del mundo" de un sujeto transindividual que corresponde con la alta aristocracia de Castilla y quizá, como lo veremos más adelante, dentro de esta misma clase, más especialmente con la *junta de nobles linajes* de Segovia».

En el ambiente de las tensiones sociopolíticas y económicas de Segovia va a encontrar Cros lo que denomina «una parábola de la imitación parodiada o la inversión de la mirada», tal como se plasma en el *Buscón*. A partir de la atracción que el medio ambiente de la artesanía textil segoviana ejerce sobre el padre de Pablos —que tiende a identificarse con ese grupo social— el narrador asimila a ese grupo unos personajes que son el blanco de las burlas del pueblo, denunciando esa ambición como doblemente ridícula, de por sí y por la finalidad que tiene. Este sector de la burguesía textil se nos presenta como una amenaza contra el orden social y en cuanto relacionado con los conversos; la nobleza funciona en este contexto como el único valor auténtico del texto, bajo la forma de una serie de degradaciones paródicas que se articulan en torno a una perspectiva de tipo carnavalesco; toda esta temática se inserta en un contexto socioeconómico y sociopolítico explícitamente segovianos.

En efecto, la abundancia de metáforas que evocan el *paño* relacionan las actividades del *hacedor de paños* con las actividades criminales de los padres de Pablos. Los hacedores de paños se transforman poco a poco, por causas diversas, en exportadores de los mismos; con el producto de esta actividad se hacen ganaderos, esperando incorporarse de esta forma, a través de la institución de la Mesta, en los nobles linajes de la ciudad y afirmar su hidalguía. Testimonios diversos muestran a la actividad textil como muy despreciada desde la Edad Media y relacionada con tradiciones carnavalescas. Esta actividad, por otra parte, se relaciona con la historia de las mentalidades por razones precisas: como actividad propia de moros y judíos e indigna de cristianos viejos. Incluso los comuneros serán relacionados con ella. Por todo lo cual el éxito en las actividades textiles será en adelante sospechoso en Segovia y se asistirá a un enfrentamiento entre nobles linajes y hacedores de paños. Estos van a sentirse marginados, pero no por ello van a dejar de imitar a aquéllos. Quevedo procede en el *Buscón* a la parodia de esta imitación a través de las relaciones entre Pablos y don Diego. Nobles y hacedores de paños se miran y se ven dependientes unos de otros. La narración reproduce una problemática ideológica. El *Buscón* es así una parábola de la imitación parodiada, cruce de la historia de las mentalidades y de la producción literaria: el negociante reproduce los comportamientos de la nobleza, la cual, por mediación de la instancia narrativa, reproduce esta mala imitación. «El aristócrata se proyecta a sí mismo, con una apariencia desfigurada, en la conciencia pervertida de la gente a quien caricaturiza. En la perspectiva de la instancia narrativa esta parodia (aristocrática) de un comportamiento de imitación (en los mercaderes)

desempeña la *función de un segundo espejo que enderezaría* las imágenes proyectadas al revés por el primero.»

La grotesca comitiva carnavalesca —parábola de la ridiculez de la *imitación— se transforma en el segundo estrato textual, en el paseo* de los ajusticiados por las calles públicas. De aquí pasa el autor a analizar otras realidades segovianas, entre ellas la fiesta, que se concibe como espacio del enfrentamiento social.

El Ayuntamiento segoviano será sometido progresivamente al poder de una oligarquía nobiliaria; el cargo de regidor pasará a esta clase, y la participación de la burguesía y de las clases más humildes en el gobierno se reducirá progresivamente.

El análisis de los protocolos de recepción del rey —que establecen el orden en que han de aparecer los estamentos y los oficios—, así como el de las fiestas del traslado de la Virgen de la Fuencisla con sus danzas y cabalgatas, denotan el intento de los mercaderes por adquirir cotas de nivel político al exhibirse como clase adinerada, pero, al mismo tiempo, enriquecerse y medrar en el negocio o la fabricación de la lana se descodifica como índice de pertenencia al medio ambiente de los conversos. Esta lectura de la obra de Quevedo permite descodificar el sociodrama que vive la población segoviana; por otro lado, las escenografías de las fiestas permiten comprender por qué y cómo una problemática socioeconómica y sociopolítica sigue presente en el nivel de organización de la vida cultural y justificar la presencia de la imagen carnavalesca como una estructura de mediación del afrontamiento, estructura que implica juntamente el medio ambiente textil, determinados problemas de heterodoxia religiosa, así como una amenaza de ruptura del orden social existente.

A partir del problema planteado por la heterodoxia religiosa, Cros va a dar un paso más y mostrar la relación entre prácticas ideológicas y prácticas rituales: «Si se formula el genotexto del *Buscón* en términos de *Máscara/Desenmascaramiento* se reconocerá en la doble imagen *Cabalgata de Carnaval/Desfile que precede al auto de fe*, que constantemente actúa en el texto para producir sentido, el repetidor principal de este *genotexto*, que a su vez genera en todos los niveles una serie de fenotextos.»

El mediador va a ser la máscara, que actúa en relación tanto con el Carnaval como los ritos clandestinos de los conversos; a su vez el lenguaje se fragmenta, se difracta y abre unos espacios secretos en donde la complicidad de los marginales se ensimisma, valiéndose del esoterismo y de códigos cifrados. Sospechas, delaciones, confesiones: manifestaciones de la dialéctica del ser y del parecer, de la

inclusión y de la exclusión. La práctica inquisitorial se manifiesta, a través de los testimonios pertinentes, como una práctica ritual y como un espacio de castigo. De este modo la Inquisición contamina y se insinúa en la visión carnavalesca española, y Carnaval y Auto de fe se producen en un discurso doble: uno liberador y otro de sometimiento y sujeción.

Es preciso dar un paso último: señalar cómo un rito ideológico se materializa en una práctica textual, y para ello el autor rastrea los elementos por los que la difracción operada por el genotexto Carnaval/Auto de fe en las conciencias individuales se transforma en ideograma o signo socializado: forma autobiográfica de la novela picaresca y el género «confesión» que aparece tanto en la confesión hecha ante un tribunal de la Inquisición como en las autobiografías espirituales de los santos de la época; presencia de la categoría de «el caso», relación de la predicación con la represión social. Así se decanta una difracción del personaje en represivo/reprimido, que a su vez implica un desdoblamiento del yo: yo pecador/Yo ideal represivo que, en realidad, encarna el lenguaje del Otro. Así el discurso mistificador del actante reprimido se enfrenta con el discurso demistificador del narrador represivo, que nos remite al discurso del Otro o de los Otros. «Diremos... que el discurso demistificador reproduce en el texto todo un sistema de autoprofanación de esencia ritual.» De un modo general, «todos los signos que confieren a cada uno de estos dos discursos su marca específica (de discurso usurpado o de discurso represivo) reproducen en el texto, bajo una transferencia o un desplazamiento, una práctica ritual o ideológica».

De una manera general el autor afirma que las estructuras sociales están codificadas en el genotexto de una manera invertida, no directamente, sino a través de una estructura de mediación. En la problemática de los conversos, judíos, herejes, marginados, hacedores de paños, están implicados unos fenómenos de mentalidades mediados por la materia carnavalesca. Frente a los mecanismos de inversión, que generan una situación de caos por su práctica, se establecen otras prácticas enderezadoras, articulándose con los ritos carnavalescos, de modo que constantemente operan en el texto unos conceptos emparejados que se encadenan unos con otros: Carnaval/Inquisición, Imitación/Parodia, Exorcismo/Redención.

El referente último es el exorcismo, oculto en el nivel inconsciente del texto, reverso del genotexto, que a su vez revela aquello que se exorciza: un profundo sentimiento de miedo, miedo a los grandes pavores de la época: brujería, peste, herejía, subversión, desestabilización social, Satanás, el judío...

Sería interesante, dice Cros para terminar, «examinar la manera cómo la represión de la expresión de tales miedos y la angustia existencial que genera produce aquella visión mórbida de la vida que caracteriza el *Buscón*».

El texto del *Buscón* materializa, pues, una problemática ideológica: el conflicto entre una nobleza venida a menos o que teme venir a menos y una burguesía insurgente que trata de apropiarse los valores de aquélla por medio del poder económico y que, en consecuencia, imita sus modos de vivir y de expresarse. La novela parodia grotescamente, por medio de una estructura carnavalesca que se identifica con la de los encausados en el auto de fe, esa imitación y así denuncia lo ridículo e imposible de tal pretensión, pues los títulos en que se funda están viciados en el origen —caso de los conversos— o, aunque no lo estén —caso de los nobles venidos a menos que arrastran una existencia no menos fantasmal—, se presentan como una nobleza degradada. El lenguaje es un lenguaje usurpado y el texto parodia y así denuncia esa usurpación.

La última insinuación de Cros indica que no todo está dicho acerca del *Buscón* y que la relación entre el aristócrata y los pícaros puede envolver otras relaciones más amplias. Pero ello supondría salirse de la materialidad del texto. Quizás el mensaje sea más comprensivo: el intento de cambio de estado no sólo es ridículo, sino vano; la negatividad que entraña la pertenencia a una clase más baja se diluye ante una negatividad mayor: la de la vida humana misma, teatro de ilusión y apariencia, de enfermedad y muerte. Por eso no cambia de estado quien no cambia de vida, que en el límite significa «quien no cambia esta vida por la otra».

De cualquier forma, el análisis del *Buscón* realizado por Cros es una excelente muestra de cómo la materialidad del texto revela un *genotexto* que remite a la problemática ideológica de dos clases en conflicto y de cómo la separación entre el punto de vista del actante y el del narrador nos revela, desde la misma materialidad del texto, el pensamiento de este último: el determinismo social, que es, a fin de cuentas, un punto de vista de clase.

Todo este trabajo no es posible sin que intervenga la gramática de la recepción, «que organiza la legibilidad de los mensajes y en la que se establece por los mismos la estrategia de la escritura». Narrador y lector comparten una misma comunidad semiológica; por ello es preciso reconstruir aquel circuito de comunicación que hace que el texto auténtico no se reduzca al texto impreso. En el caso del *Buscón*, por ejemplo, lector y narrador compartían una misma visión y comprensión de las tradiciones carnavalescas y de los ritos inquisi-

toriales. En esos espacios compartidos opera también la ideología, y el crítico que quiere reconstruir el texto total debe reconstruir, remontándose hasta los orígenes de los idiosemas, «las prácticas sociales que los han producido y les dan su auténtica significación».

La novedad del método que propone la sociocrítica se sitúa, a nuestro modo de ver, en la armonización de metodologías parciales dentro de una secuencia rigurosa. Se trata en primer lugar de hallar, partiendo de la misma materialidad del texto, el *genotexto*, que actúa a la vez como código compartido entre lector y narrador y como mediador en una problemática ideológica que aparece parodiada en el mismo texto. Pero, al estar el mismo genotexto transido de ideología, es preciso clarificar en él las operaciones de mistificación y demistificación, que por su propia mano conducen a situar el texto en un mundo en el que las relaciones entre las palabras y las cosas mantienen un estatuto determinado y delatan una problemática social, en este caso el marginalismo, que a su vez nos conduce a la posición determinante en última instancia del enfrentamiento de clases: linajes nobiliarios y mercaderes. A su vez, esta situación de enfrentamiento —corroborada con las aportaciones que nos puedan prestar la historia y la etnografía— se ve reforzada por la presencia de mentalidades muy definidas —nobleza de sangre y de herencia, etc.— y nos conduce a la mediación por excelencia —el exorcismo, del que el texto es una parte y una modulación—, mostrándose en toda claridad el guiño que el narrador hace al lector, una vez que disponen del mismo código.

Que en este trayecto el crítico haya tenido que echar mano de instrumentos operativos de diversa procedencia —*epistéme*, ideología, mentalidades, gramática de la recepción, datos históricos y etnográficos— corrobora la coherencia de la totalidad de la operación sociocrítica en la medida en que se muestra que todos estos elementos convergen y se acoplan en el diseño del conjunto, así como lo acertado de la designación del genotexto. Las relaciones dialécticas entre genética textual e ideología quedan atestiguadas por una *congeries* de argumentos que arrancan del mismo texto. Este se moviliza para un lector actual y pierde su pátina de fósil. Accedemos al texto recuperado.

II. LOS CUADERNOS DE LA REVISTA «IMPRÉVU»

La revista *Imprévu* publicó en 1977 un número especial que contenía estudios sobre *El otoño del patriarca*, sobre la «compilatoria histórica» en *Yo el Supremo;* un acercamiento psicoanalítico a *El recurso del método*, otro sobre don Juan y un último sobre el *Romance*

de la luna, luna en relación con el nacimiento y significación del tema gitano. En este número comenzaban a delinearse las líneas de una sociocrítica a cargo de personas vinculadas al Centro de Estudios e Investigaciones Sociocríticas, bajo cuyos auspicios salía la revista.

El volumen correspondiente a 1978 comprendía una primera parte dedicada a América Latina y una segunda dedicada al Siglo de Oro español. E. Cros abría la primera con un estudio sobre la percepción del espacio en *Residencia*, de Neruda; el mismo Cros añadía un par de estudios más: «Niveles de significación y producción ideológica en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes», y «Marginación social y praxis política». G. Martin incluía un estudio sobre *Continuidad de los parques*, de Cortázar.

En el estudio sobre Neruda esbozaba Cros una definición de práctica textual: la transformación de una práctica ideológica, bajo el doble efecto de los mecanismos de un discurso y de un(os) fenómeno(s) de conciencia; daba también una caracterización del *genotexto*, que se sitúa en el punto de interferencia del eje de la lectura sobre el eje de la escritura. El *genotexto* no se confunde con un fenómeno de conciencia ni con una estructura de sociedad en la medida en que no existe ni antes ni después del texto; aparece como la convergencia que se establece entre los principios de autoengendramiento del texto y los fenómenos de conciencia, y su destino consiste en transformar una práctica ideológica.

La segunda parte incluye tres estudios sobre el *Quijote*, firmados por M. Gendreau, M. Joly y Carlos Serrano; un estudio sobre el personaje de Rosaura de *La vida es sueño*, y otro de García Berrio titulado «Lingüística del texto y texto lírico (la tradición textual como contexto)». Se propone el autor en este último aplicar las nuevas metodologías al estudio de la lírica, parcela relativamente abandonada dentro de la poetología, y redescubrir la retórica clásica desde los presupuestos de la lingüística actual (investigaciones de Petöfi, Greimas, Van Dijk). Su trabajo de investigación presupone un postulado básico, que es una generalización al texto lírico del presupuesto de la lingüística textual según el cual en la base de todo texto opera un plan textual, manifestable en virtud del principio de isomorfía lingüística, según una fórmula básica de predicación en la que se combinan un funtor de predicación y una serie de variables, argumentos, actantes o casos en las diversas doctrinas (Greimas, Fillmore, etc.), funtor que habría de dar cuenta, en el caso estudiado, del *dominio* —en términos lógicos— amoroso (para el caso de los sonetos amorosos); se procede luego por especificaciones y adiciones de funtores, argumentos, modalidades y cuantificadores a reclasificaciones del ma-

terial de muestra. Cada soneto tiene una serie de rasgos centrales que denomina *rasgos de clase*, partiendo de los cuales y aplicando los procedimientos adecuados se llega hasta los rasgos terminales, hasta definir a partir de ellos los tipos de sonetos.

El propósito general consiste en determinar, a partir del soneto, el papel determinante de la teoría poética sobre la praxis creadora simultánea. De esta manera «la tradición literaria en la que se ordenan los productos textuales fue el componente inmediato más activo y poderoso del contexto general en que se inscribe el texto del soneto amoroso clásico». En el caso concreto de los sonetos amorosos cada soneto realizaría una terminal distinta en la superficie, como consecuencia de un conjunto de macro y microtransformaciones textuales, a partir de una estructura básica inicial idéntica. Se muestra de este modo el limitadísimo margen de posibilidades creativas en que se movía el poeta clásico.

El año 1979 se abre con un artículo de Garaudy en que distingue creación y producción cultural. En aquélla el hombre se afirma en su especificidad, como responsable de su propia historia; en la producción cultural, por el contrario, lo que se trata es de reproducir y perpetuar las relaciones existentes.

G. Martin acomete una lectura sociocrítica de *El cantar de Mío Cid;* M. de Lope propone una lectura erótica de la batalla de Carnal y Cuaresma en *El libro de buen amor.* En «Diálogo, antidiálogo y conciencia de clase en *La Celestina*», F. Carrasco propone, contra la tesis de Gillman de que el diálogo es la esencia de *La Celestina,* esta otra: «La palabra es el abismo que separa a los personajes; el diálogo entre las clases sociales es imposible y se transmuta su esencia hasta convertirse en instrumento de dominación.» J. Soubeyroux analiza las relaciones entre ideologías, prácticas discursivas y relaciones sociales en la España de las Luces. Siguen otra serie de estudios parciales sobre *La Fontana de Oro,* de Galdós; la *Numancia,* de Alberti, y *Parábola del náufrago,* de Delibes, para terminar el número con entrevistas a Agustín Yáñez y a Alfredo Bryce Echenique.

El primer volumen del año 1980 está dedicado todo él al problema de los *marginados.* L. de Cardaillac analiza la doble marginalización, ideológica y religiosa; J. Soubeyroux, las relaciones entre marginalidad y pobreza; E. Cros estudia los efectos sobre la genética textual de la situación marginalizada del sujeto, constituyendo este artículo una breve síntesis de sus investigaciones anteriores. R. Carrasco aporta algunos datos para la historia de determinados grupos marginales durante la época de Felipe IV; G. Martin analiza la marginalidad cidia-

na; A. Gómez-Moriana practica una lectura intertextual de *El Lazarillo,* según la cual éste aparece como una subversión del discurso ritual; para ello busca un correlato narrativo de *El Lazarillo* y lo encuentra en el soliloquio, en la confesión autobiográfica dirigida al confesor y en la confesión más o menos espontánea hecha por el procesado ante el Tribunal de la Inquisición. El discurso de *El Lazarillo* aparecería como la subversión de estos estereotipos discursivos de la época. Los efectos de la marginalización de los personajes sobre el discurso son analizados en el caso de *El beso de la mujer araña,* de Manuel Puig, por M. Debax y M. Ezquerro; E. Cros estudia la relación entre prácticas ideológicas y rituales —relación que consiste en hacer legible lo ilegible—, como se ve en los casos del *Guzmán* y del *Buscón.* En el segundo volumen del año 1982, E. Cros sigue elaborando su teoría sociocrítica en «la Historia más allá de la Historia, a propósito de ciertos hallazgos genéticos». G. M. Goloboff, en «La historia como pretexto: errancias de una novela errante», a propósito de la vigencia trans-histórica de un tema novelesco, sienta la tesis de que «la novela también es errante. Vaga en sí y en los otros sin poder encontrar su lugar, sin poder detenerse en un sitio... Personajes y temas que, a través de los tiempos, tienen algo en común. De ahí su poder...».

Heyndels teoriza sobre la ideología y A. Gómez-Moriana perfila su estudio anterior sobre *El Lazarillo.* Siguen otra serie de estudios parciales sobre *Nedjma,* de Yacine; *Un mundo para Julius,* de Bryce Echenique, y sobre la novela histórica en Galdós.

Además de la revista *Imprévu,* el C. E. R. S. publica una colección de *Estudios sociocríticos,* entre los que hay que destacar el de Cros: *L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux;* otro de Albanese, R.: *Iniciación a los problemas socioculturales en Francia en el siglo XVII;* E. Cros perfila las líneas maestras de su método en *Proposiciones para una sociocrítica;* hay también un estudio monográfico dedicado a Maigret.

Por fin, la serie de *Actas* recoge las ponencias de diversos coloquios, congresos o simposios en torno a los estudios sociocríticos; uno de ellos recoge estudios sobre picaresca española; otro, sobre picaresca europea en general, y un tercero muestra la operatividad de los métodos sociocríticos.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, número 4, 4.° C. Pozuelo de Alarcón. MADRID-23).*

ECOS DE UN ANIVERSARIO: EL TEMA DE «FAUSTO» EN EL CINE *

Resulta siempre curioso registrar que uno de los libros más célebres de la literatura (lo mismo que su leyenda previa) no ha tenido en el cine una suerte parecida. Ya se sabe que el cine (o la industria que lo mueve, con más exactitud) ha sido siempre un gran consumidor de literatura famosa no sólo para aprovechar el renombre de sus autores y personajes —ya extensamente conocidos por el público—, sino para servir la inagotable necesidad de nuevos argumentos, temas o, simplemente, ideas para forjar nuevos guiones fílmicos.

Es casi innecesario recordar que la transposición literatura-cine no garantiza, como se creyó en otros tiempos, una obra de éxito y valor equivalente. Además de las necesarias felicidades —igualdad de talento, respeto por los valores de la obra adaptada, exigencia estética y material en el filme— hace falta una inspiración original que proponga el equivalente artístico —y no la fidelidad formal, imposible— al cuento, novela o pieza dramática que se decida transformar en filme. Alfred Hitchcock describió los problemas de la adaptación con su contundente sencillez: « (...) añado que si rodara *Crimen y castigo* no sería necesariamente bueno (...). Si coge usted una novela de Dostoyevski, no sólo *Crimen y castigo,* sino otra cualquiera, hay muchas palabras en ella y todas tienen una función» (1).

Esas palabras pertenecen a un medio de expresión específico, cuya correlación o, mejor dicho, su «cifra» significativa se traduce en la imaginación del lector. Para que adquieran una validez equivalente en la imagen, que es concreta, se debe producir una reelaboración cuyo sistema expresivo es diferente.

Por eso sería larguísimo enumerar el cúmulo de fracasos cinematográficos en confrontación con sus puntos de partida literarios: desde *Crimen y castigo,* precisamente (donde apenas se acercó con buena atmósfera un francés, Pierre Chenal) hasta *Guerra y paz,* mastodónticamente informada por Serguei Bondarchuk, la lista se prolonga y

---

* Estando en prensa este artículo, el Instituto Alemán de Madrid ha exhibido dos películas basadas en textos goetheanos y dentro de los actos conmemorativos del sesquicentenario de Goethe. Ellas son: *Fausto,* dirigida por Peter Gorski (año 1960, ciento treinta y dos minutos de duración), filmación de la puesta en escena de la obra homónima hecha por Gustaf Gründgens para la Schauspielshaus de Hamburgo, con Will Quadflieg, Gustaf Gründgens, Ella Büchi, Elisabeth Flickenschildt y Gusti Busch; y *Falsche Bewegung (Movimiento falso),* actualización de *Wilhelm Meister,* dirigida por Wim Wenders (año 1975, cien o ocho minutos), con Rudiger Vogeler, Hanna Schygulla, Hans Christian Blech, Peter Kern y Marianne Hoppe.

(1) Citado en *Le cinéma selon Hitchcock,* de François Truffaut. París, 1966. Editions Robert Laffont.

en ella caen masacrados Shakespeare, Cervantes, Borges (excepto en el notable filme de Bertolucci, *La estrategia de la araña)*, Gustave Flaubert, Víctor Hugo (uno de los más frecuentados) y hasta Homero, utilizado en dos épocas diferentes por el «cine mitológico-espectacular» italiano. En realidad podría pensarse que Goethe ha tenido suerte: sus obras no aparecen casi nunca en la pantalla, y el *Fausto* tiene, al menos, una gran obra cinematográfica, que, por cierto, es de la época muda: *Faust: eine deutsche Volkssage* (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau.

LA CONDENACION DE FAUSTO

Para completar el curioso alejamiento provocado por Goethe en los cineastas, cabe advertir que ese *Fausto* de Murnau tampoco es una obra inspirada totalmente en el poema; su guionista, Hans Kyser, se basó simultáneamente en el poema de Goethe, en el *Fausto* de Christopher Marlowe y en la saga folklórica tradicional alemana.

Es posible que en la mentalidad sintética y habituada a la concreción en imágenes haya influido el carácter poético y filosófico del relato goetheano y su frecuente impregnación simbólica (especialmente en su segunda parte, tan distinta a la primera), lo mismo que su extensión (2).

Menos prudentes o más ingenuos, los cineastas primitivos no dudaron en atacar el mito fáustico en época muy temparana y en filmes sumarios de pocos minutos. El más antigüo es *Faust et Marguerite,* hecho en 1897 por el genial Georges Méliès. Por cierto, Méliès retornó al tema en 1903, cuando ya dominaba los trucos cinematográficos, que dan su carácter *naïf* y, al mismo tiempo poéticamente feéricos, a estos filmes llenos de fantasía. Esa película se llamó *Faust aux enfers,* o *La damnation de Faust,* y sus momentos culminantes eran, por supuesto, las apariciones y desapariciones del diablo y sus acólitos.

Del mismo género es el *Faust* inglés de 1897, dirigido por Georges Albert Smith. Estamos aún en los primeros balbuceos del cine (las primeras exhibiciones públicas, sobre pantalla, de fotografías en movimiento, datan de 1895), y estos esbozos de drama cinematográfico no tienen otra intención que sorprender con trucos fantásticos recién descubiertos por Méliès y, se supone, por los ingleses de Brighton. Por eso la leyenda de Fausto importaba, sencillamente, por la oportunidad de presentar al Diablo y otras fantasmagorías, ligadas en cierto modo al teatro de ilusionismo.

---

(2) Por eso es aún más extraño que no se haya extraído hasta 1975 un filme del *Wilhelm Meister,* que tiene abundantes elementos para un filme rico en aventuras.

Si Méliès fue el real y concreto iniciador del cine «de ficción» (en alternancia con el realismo cuasi documental de Lumière), Georges Albert Smith es uno de los miembros de la legendaria «escuela de Brighton». Esta fue bautizada por el historiador Georges Sadoul, que descubrió en este grupo de primitivos cineastas ingleses radicados en la ciudad balnearia de Brighton una serie de invenciones técnicas y expresivas que quedaron totalmente olvidadas, y por ello no tuvieron gravitación alguna en la evolución futura del cine.

Georges Albert Smith (1864-1959) fue el más innovador entre los miembros del grupo inglés de Brighton. Ya en 1900 había utilizado —en forma consciente y sistemática— la alternancia entre primeros planos y planos generales (*The Little Doctor, Ma's Reading Glass),* componiéndolos en una misma escena y esbozando así el montaje cinematográfico en secuencias. Se adelantaba a Stuart Blackton y, sobre todo, a D. W. Griffith. Smith alternó los filmes de actualidades al aire libre (semejantes a los de Lumière y seguidores) con los de trucaje hechos en estudio, como su *Faust.*

Entre otros Faustos primitivos (como el de 1904, dirigido por Henri Andreani y Georges Fagot) hay uno que se destaca, porque constituye una interpretación en dibujos animados. Realizado en 1911, *Le Tout-petit Faust* es una de las encantadoras imaginerías de Emile Cohl, el primer genio de la animación cinematográfica.

Emile Cohl (1857-1938) había sido caricaturista hasta que ingresó en la compañía Gaumont como realizador de filmes. Primero los hizo en el género de trucos y luego fue descubriendo todas las técnicas de la animación de acuerdo al rodaje de fotograma por fotograma. Creador infatigable, de fantasía desbordante, se inclinó sobre todos los géneros que él mismo inventaba, incluso la combinación de dibujos con personajes reales fotografiados con cámara directa. La síntesis de su dibujo muy lineal y su genio irónico lo hacen más actual que los tradicionales rasgos recargados de la escuela Disney y lo acercan, por ejemplo, a las experiencias de Norman McLaren. Vale decir que su *Faust* «pequeñito» es un cortometraje lleno de humor y socarronería.

Hay además dos *Faustos* italianos: el primero de 1910, dirigido por Enrico Guazzoni, y el segundo de 1949, realizado por Carmine Gallone. Ninguno de los dos tiene un especial interés artístico. Ni siquiera son *primitivos* de calidad, como los Méliès y Cohl. El segundo, además, es un híbrido inspirado en el libro de Goethe y en la ópera de Gounod... Cabe recordar que Guazzoni fue el principal realizador italiano de las grandes «superproducciones» históricas y/o mitológicas que caracterizaron la cinematografía peninsular en su período de auge,

en vísperas de la primera guerra mundial. El modelo del género fue su monumental *Quo Vadis?* (1912), al que siguieron un *Marco Antonio y Cleopatra* (1913), un *Julio César* (1914), etc. Pero ya en 1909 había iniciado su buceo en los tiempos antiguos con *Mesalina* y *L'incendio di Roma*, seguidos por *Agrippina, Brutus, I Macabei* y ese *Faust* con el cual se apartaba brevemente de la antigüedad clásica. Pero de inmediato cambió el poeta alemán por el vate itálico, haciendo una *Gerusalemme Liberata* según Tasso, que repitió en nueva versión hacia 1918. Guazzoni, que murió en 1949, siguió haciendo cine en el período sonoro, sin mayor relieve, hasta 1942.

En cuanto a Gallone (1886-1976), había comenzado a dirigir en 1913, haciendo comedias mundanas con las *divas* de la época, como Lyda Borelli. Su obra más famosa fue el epítome del cine fascista: *Escipión el Africano* (1937). Después de la guerra volvió a sus fastuosas reconstrucciones romanas y a las óperas filmadas, de lo cual es ejemplo este *Fausto*, que debe más a Gounod que a Goethe.

En este capítulo habría que añadir otro *Fausto* primitivo, de 1912, realizado en Checoslovaquia por Stanislav Hlavsa y del cual no tenemos mayores referencias. También en Alemania, donde escasearon, como en todas partes, las inspiraciones suscitadas por este autor, hubo un *Faust*, que no era más que la versión fotografiada de la pieza y que dirigió Gustaf Gründgens en 1962.

EL «FAUSTO» DE MURNAU

Es indiscutiblemente el filme más interesante entre los inspirados en el tema. Fue concebido como una versión libre (lo cual en todos los casos es algo positivo), y más que al texto (que se menciona a veces en rótulos) se remite a la vieja leyenda del sabio que entrega el alma al Diablo; en esto y en otros matices se acerca más al tema de la tradición y al *Fausto* de Marlowe, con su vigor salvaje. Pero el *Fausto* cinematográfico tiene otros puntos de relieve propios.

Murnau (1888-1931), el más ilustre cineasta alemán de la época muda, alcanzó la fama con *Nosferatu el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), padre de todos los filmes de terror y, más allá de los géneros, obra maestra de poesía macabra y espíritu expresionista, aunque no sigue las líneas plásticas de ese movimiento. Con *El último (Der letzte Mann*, 1924), filme que se escapa también a las ortodoxias de otra línea estilística, el *Kammerspiel*, se convierte en el análisis obsesivo de la tragedia cotidiana de un hombre que se derrumba. Ya entonces había perfeccionado su propio estilo. Murnau había llevado a un extremo el movimiento de la cámara (por entonces bastante escaso y rígido) para convertirlo en una herramienta expre-

siva fundamental. Aquello que los expresionistas habían confiado a la iluminación y el decorado, y otros cineastas al encuadre y el montaje, Murnau lo sintetizaba con una cámara que, como dijo Marcel Carné, «era un personaje del drama».

Esto se ejemplifica muy bien en su ambicioso *Fausto:* la secuencia inicial se abre con una discusión entre Dios y el Diablo (el demonio, rabelesiano y jocundo, lo interpreta el popular e histriónico Emil Jannings), tras lo cual éste tienta a Fausto; una vez consumado el pacto lo envuelve en su capa y lo lleva por el aire, cruzando Europa hasta el palacio de la duquesa de Parma. La cámara volaba sobre los techos, seguía las menores inflexiones de los personajes; describía, encuadraba el espacio, modificaba los ángulos sin detenerse ni producir choques o interrupciones... Carné, que entonces era periodista, escribía entusiasta: «Colocada sobre un "carro", la cámara se deslizaba, se elevaba, planeaba, se infiltraba por todas partes, allí donde la intriga la necesitaba. Ya no estaba fijada convencionalmente sobre un trípode; se convertía en personaje del drama...»

Este filme, grandioso en muchos aspectos, contenía también, curiosamente (ya que Murnau era hombre de vasta cultura), un sorprendente mal gusto en algunas escenas. El inicio, que ya hemos descrito, parece unir plásticamente —como anota Sadoul— a Boeklin y Gustavo Doré. El movimiento, una vez más, es el pivote maestro que no permite descubrir que todos los escenarios —de Walter Röhrig y R. Herlt— son maquetas construidas en estudio, tanto ciudades como montañas. Pero este aliento épico cede ante la curiosa construcción de las parejas amorosas. Murnau convierte la seducción de la vieja criada por Mefisto en un *duetto* cómico y casi grotesco (en general, Mefisto está visto como una especie de payaso hiperbólico) que se contrapone al amor entre Fausto y Margarita. Pero este último, que era el amor idealizado, se convierte en un idilio *kitsch,* donde el convencionalismo alcanza a un Fausto algo afeminado, rodeado de flores artificiales, junto a una dulce Gretchen de tarjeta postal.

El clima asciende al final, con una escena en que Margarita sube a la hoguera y Fausto la sigue para compartir el cadalso.

Allí el *kitsch* cede otra vez y Doré es reemplazado por una visión más cercana a Boeklin e incluso a Durero. No son casuales estas metáforas plásticas. La poesía de Goethe ya no tiene sentido en formas verbales (rótulos) y Murnau busca dos equivalentes: el movimiento y la plástica.

FILMES MODERNOS INSPIRADOS EN EL TEMA

Una curiosa variación sobre el tema de Fausto se produce en Estados Unidos. No está basada en Goethe, sino en un libro de Stephen Vincent Benet —*The Devil and Daniel Webster*—, que constituye una variante del folklore americano, pero de origen semejante. El Diablo tienta a Daniel Webster, que termina burlándole. El filme fue dirigido por otro alemán trasplantado a Hollywood, William Dieterle, y se llamó *All that Money Can Buy* (en realidad se le conoció, según el país de estreno, por ese título o por el original: *The Devil and Daniel Webster*). El escenario es América a mediados del siglo XIX y el relato tiene más bien el aire de una comedia popular, con matices de saga folklórica. Quizá el aspecto más notable del filme, realizado en 1942, fue la interpretación sutilísima y jocunda de Walter Huston (el padre de John Huston), en una composición de regocijado satanismo.

... *Alias Nick Beal* (o *The Contact Man*, 1948), dirigido por John Farrow, era también una variante del demonio tentador, pero ya en un contexto decididamente moderno. En este caso, Fausto y Mefisto eran, respectivamente, Ray Milland y Thomas Mitchell. En Francia, Claude Autant-Lara (el realizador de *Le diable au corps*) realizó en 1955 otra modernización del mito, esta vez focalizada en Margarita. Era *Marguerite de la nuit*, con guión de Pierre MacOrlan (el autor de *El muelle de las brumas*), un vehículo destinado a explotar la sugestión enigmática de Michèle Morgan.

Con cierta buena voluntad podrían agregarse *Bedlazzed* (1967), un filme de Stanley Donen, y el *Dr. Faustus*, dirigido por Richard Burton y Neville Coghill en Inglaterra (1967). Estaba basado en el *Fausto* de Christopher Marlowe, del cual Unamuno solía decir que valía mucho más que el de Goethe... La versión de Burton es más bien penosa y aún más *kitsch* que los malos momentos de Murnau, especialmente en lo que respecta al «eterno femenino», encarnado por Elizabeth Taylor, con un vestuario y unos colorines (a veces aparece totalmente pintada de dorado) francamente desopilantes. El elenco, además de la citada Taylor y Burton, que, naturalmente, se reservó el papel de Fausto, estaba integrado por estudiantes de la Oxford University Dramatic Society, lo cual otorga al conjunto un aire de fiesta de fin de curso (3).

---

(3) Mucho más feliz fue el *Fausto XX* (1966), del gran realizador de dibujos animados rumano Ian Popesco Gopo. Regocijante versión de la leyenda, tampoco tiene mucho que ver con el apolíneo Goethe.

Es posible que *La Beauté du Diable*, de René Clair, represente otra de las factibles soluciones inteligentes a las adaptaciones literarias casi impracticables, como sería una versión directa del poema de *Goethe*.

La Beauté du Diable (1949), de René Clair, es —como dice Sadoul— una «versión mediterránea» de la leyenda de Fausto. El guión pertenecía al mismo Clair y al dramaturgo Armand Salacrou, que sitúan la historia en Italia, hacia 1830. Sus variantes son interesantes y la historia puede resumirse así: El profesor Fausto (Michel Simon) recibe el don de la juventud de Mefistófeles (el mismo Simon) y se convierte en el pobre caballero Henri (Gérard Philipe), que encuentra a Margarita (Nicole Besnard). Henri es acusado de matar al profesor Fausto, que, naturalmente, ha desaparecido. Accede entonces a firmar un pacto con Mefistófeles, que le ha conseguido la confianza del Príncipe (Carlo Ninchi) y el amor de la Princesa (Simone Valère), y —sobre todo— le promete algo que lo volverá todopoderoso: las armas atómicas.

En un espejo mágico, Henri-Fausto ve el futuro y las horribles consecuencias de la ciencia convertida en poder maléfico. Ante esa perspectiva rompe el pacto y coloca al demonio frente a una rebelión popular... Pero este Fausto joven no volverá a la imagen de su vejez: redimido por el amor de Margarita, se va con ella hacia el cielo del amanecer (sic).

René Clair, célebre director de comedias *(Un sombrero de paja de Italia, El millón, Las grades maniobras)*, dijo de esta obra que rompía con su estilo habitual: «Hay algunos temas que poseen una riqueza indestructible. Son aquellos con los cuales un autor debe mostrarse prudente. Pero ¿para qué un nuevo *Fausto?*, se pregunta uno. ¿Y para qué una época diferente?... Pero el personaje se vuelve extrañamente claro. El gran movimiento que impulsó a los alquimistas ha proseguido hasta la era de los descubrimientos atómicos. Y mis contemporáneos tienen el privilegio de tomar parte en el espectáculo de una humanidad que, habiendo vendido su alma a la ciencia, trata de prevenir la condenación del mundo hacia la cual sus propios esfuerzos lo han conducido.»

Como se ve, la clave actual de esta interpretación de Fausto es muy clara, casi obvia, si no fuese porque el peligro atómico está aún más vigente que en el momento en que Clair hacía el filme. Esto se ve en una secuencia clave de la obra, que a su vez da la respuesta de René Clair al problema: Mefistófeles muestra a Fausto su futuro

—una dictadura fundada en la ruina y el asesinato— en un gran espejo barroco. Pero Henri, el caballero, «rehúsa aceptar el juicio del destino».

Otro de los aspectos interesantes del filme —que, como observa Clair, se basa esencialmente en el conflicto entre Fausto y Mefistófeles, y, por lo tanto, da menos importancia al amor de Margarita— es la transformación de Fausto en Mefistófeles y viceversa: «Puesto que es Fausto quien lo invoca, su imagen es la misma de Fausto...»

En suma, Clair ha descrito la condenación del hombre por la bomba, o sea el poder ilimitado, el mal ilimitado. Quizá por eso es el *Fausto* que corresponde a un mundo al borde del abismo, que cobra mayor actualidad que en su época de estreno, en 1949. Por cierto estas metáforas escaparon a la comprensión del público de su época. Tanto la identificación entre las imágenes de Fausto viejo y Mefistófeles (el gran Michel Simon), como las referencias a la bomba atómica, resultaron extrañas a la sensibilidad de los años cincuenta... Seguramente no sucedería lo mismo en la Europa de los misiles.— *JOSE AGUSTIN MAHIEU (cuesta de Santo Domingo, 4, 4.° derecha. MADRID-13).*

LOS REALISTAS ESPAÑOLES

En la pintura española contemporánea se desarrollan multitud de tendencias y obras individuales que de una u otra forma pueden referirse al intento de dar nueva validez a un vocablo que se ha repetido en diversas etapas de la historia del arte: realismo. Los fundamentos de estos fenómenos, la coincidencia de diversos artistas en torno a una misma aspiración creadora, desarrollada y expresada por caminos diferentes, representa y constituye uno de los fenómenos más interesantes del arte contemporáneo en España. Por ello, no es tarea inútil intentar aclarar algunos datos y esclarecer algunas dimensiones de este fenómeno que en su momento se creyó reducido a un corto número de creadores y que hoy, por su extensión y su importancia, representa la dimensión más interesante de la pintura española en los primeros años de la década de los ochenta.

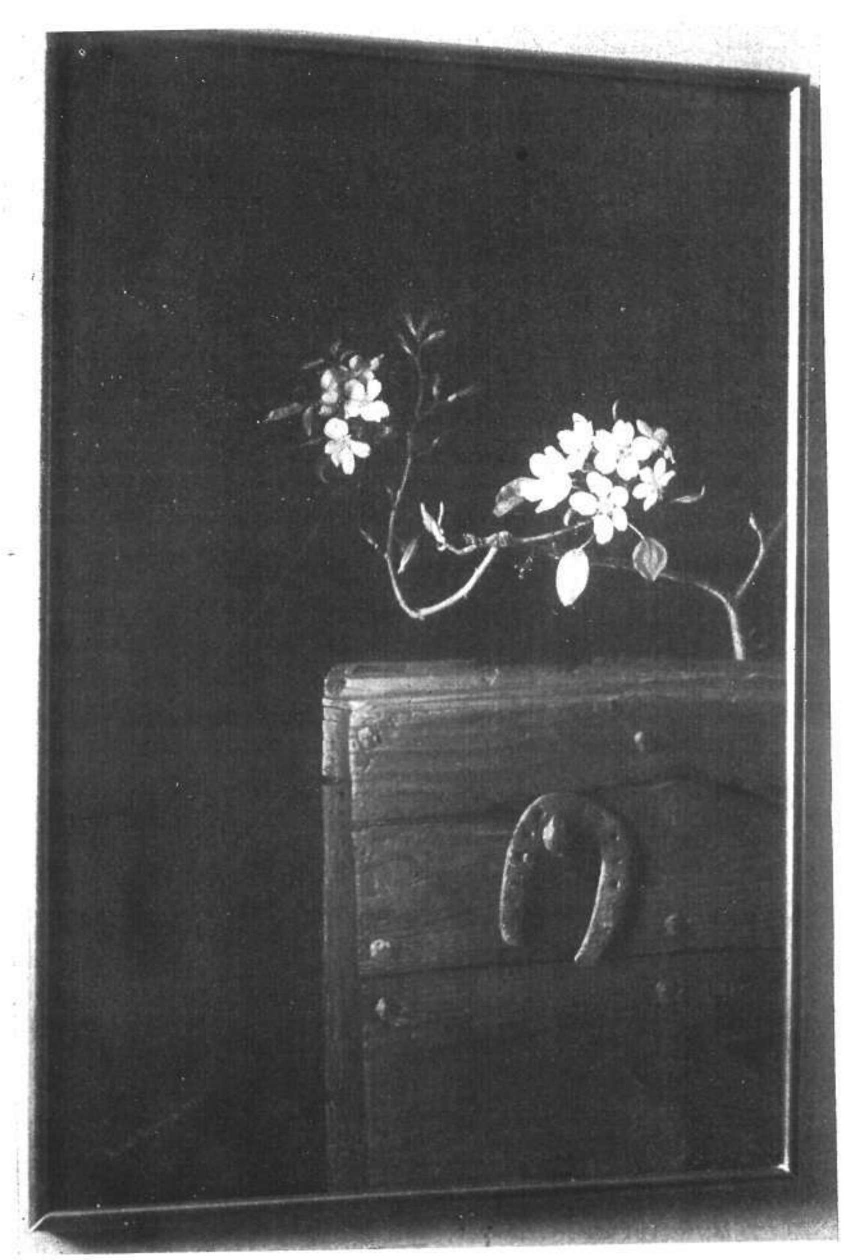
PRECURSORES

Antonio López García, nacido en Tomelloso (Ciudad Real) en 1936, es uno de los artistas más excepcionales que ha producido España en todo el discurso de su historia. Su carrera, hecha de silencioso aislamiento, de asumida soledad y de búsqueda incansable de una pintura cada vez más humana, más comprometida con el destino del hombre, más religada a transcribir el espectáculo asombroso que el despliegue del hombre con sus ansias y sus frustraciones, con sus temores y esperanzas, suscita, se ha convertido en uno de los grandes mitos de la pintura española. Muy pocos aficionados han visto más de dos o tres obras de Antonio López, que prácticamente trabaja para las galerías extranjeras, y sólo excepcionalmente comparece a exposiciones colectivas en España. Pero su influencia a lo largo del período en que fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando ha sido seguida, metamorfoseada, adaptada a otras mentalidades y temperamentos y convertida en un centro fundamental de referencias del arte de nuestro tiempo. La lista de los artistas que han asimilado de una u otra forma el ejemplo y la enseñanza de Antonio López nos remitiría a hacer prácticamente un diccionario de la pintura realista de nuestro tiempo.

Cronológicamente, anteriores a Antonio López, han existido otras actitudes precursoras del realismo que no han penetrado tanto en el establecimiento de una relación de continuidad, pero que aisladamente han constituido realizaciones de interés muy positivo, sobre todo la de Eufemiano Sánchez, nacido en Sevilla en 1921, y que, después de una trayectoria que le lleva a viajar por distintos países y a decantar sus interpretaciones personales de otras plásticas y otros entornos, se centra en una tarea pictórica esencialmente española, hecha de sobriedad y presidida por un inteligente manejo de las leyes del contraste. Por el contrario, no puede llamarse precursor, aun cuando cronológicamente se adelantara, al pintor José María Fernández Aguillo, nacido en San Sebastián a principios del siglo, y extraordinario dibujante, cultivador del género del D'apres y revivificador de las imágenes realistas.

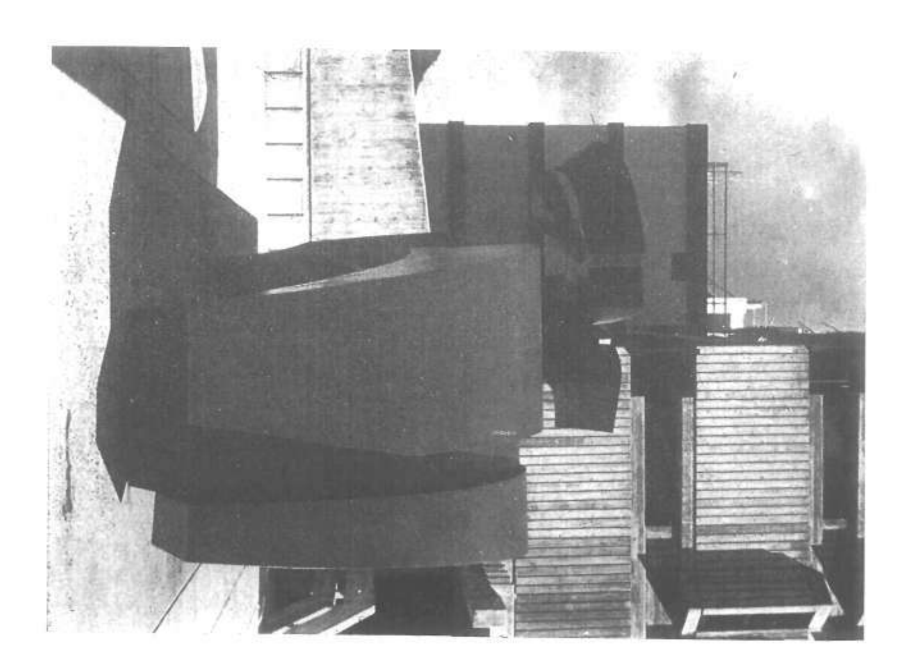
TAREA PERSONAL Y EXCEPCIONAL

En la pintura realista española hay que distinguir dos dimensiones. Por un lado, el carácter personal que, por muy profundas que sean las influencias recibidas, todos los artistas asimilan; y, en segundo término, la condición de excepcionalidad que caracteriza a la mayor parte de estos creadores. El hecho de que muchos pintores,



Rubén Torreira

Nati Cañada



como el ya citado Antonio López García, Jesús Caulonga y Mariano Sánchez, cultiven paralelamente la tarea escultórica con la pictórica representa una de estas excepcionalidades y no es sino una corroboración de una visión plástica de carácter pictórico que se transcribe al mundo de la escultura.

HIPERREALISMO

Una crítica más superficial e ignorante de lo que fuera de desear da a la mayoría de estas versiones artísticas el nombre de hiperrealismo, transcribiendo de una manera totalmente infundada una palabra acuñada en el horizonte de la creación artística norteamericana. Mientras que el realismo español es en la mayoría de los casos un resultado de una reflexión intencionada y profundamente humana de la representación de la figura y de la indagación visual sobre los objetos, el hiperrealismo norteamericano es un movimiento propio de una civilización prematuramente cansada, saturada por las imágenes del consumo y que, después de haberlas rendido a éstas homenaje a través de las realizaciones del *pop art*, se dedica a transcribir unas representaciones totalmente estereotipadas del ser humano, del paisaje y del entorno que le rodea, produciendo unas imágenes frías y deshumanizadas, que dan sensación del profundo desaliento y la irrompible soledad del hombre en las más representativas de las sociedades de consumo.

Por eso, salvo en casos excepcionales, no puede hablarse de hiperrealismo refiriéndose al arte español contemporáneo; incluso artistas que se lo llaman a sí mismos difieren totalmente de lo que el hiperrealismo significa y representa. Sin embargo, el mal uso de este vocablo engendra dificultades de comprensión acerca del fenómeno de la pintura realista española, produciendo una indudable confusión.

DIVERSIDAD DE LOS REALISMOS

En la pintura española contemporánea percibimos una serie de dimensiones en el realismo. En primer lugar, una concepción inspirada alternativamente en la exaltación de lo cotidiano, en la búsqueda de lo habitualmente inadvertido, y en la afirmación del destino trágico del hombre, que, a través de imágenes cargadas de soledad y de misterio, definen la actitud plástica de Antonio López García y de alguno de sus más importantes seguidores. En estrecha relación con esta tendencia se perfila un ultrarrealismo que para mejor esclarecer la condición humana recurre a la representación de imágenes situadas en fronteras indecisas entre el mundo de los vivos y el de

los muertos. Otra tendencia busca el testimonio de lo cotidiano incidiendo de manera especial en el hombre absolutamente confundido en la masa, totalmente anulado, que pasa a nuestro alrededor sin despertar siquiera la menor curiosidad. En esta trayectoria destaca con luz propia uno de los grandes pintores madrileños de todos los tiempos: Antonio Zarco Fortes, probablemente el más inteligente de los pintores realistas contemporáneos. Y, en cierto modo, a ella se adhiere también desde un estilo personalísimo que le permite dotar de grandezas las realidades más anodinas y por el contrario despojar de todo su empaque a las figuras más mayestáticas, el pintor malagueño Cristóbal Toral, nacido en Antequera en 1940.

Los andaluces son los grandes cultivadores del realismo en casi todas sus posibilidades y posiciones. Particularmente se distingue una manera muy personal de crear un espacio plástico, a la vez realista y misterioso, que transcribe sin ningún énfasis escenas alucinantes descritas paradójicamente con lúcida serenidad, José Antonio García Ruiz, nacido en Sevilla en 1938, como el más claro representante de esta actitud pictórica.

Con unas u otras variantes, el realismo mágico es cultivado en distintas regiones españolas y con estilos totalmente diferentes. Horacio Silva y Antonio Coll, en Valencia; Urbano Lugrís, en Galicia; Fernández Béjar, en Málaga; José Méndez Ruiz y María Carrera, en Madrid, y en Cataluña un gran número de artistas caracterizados por su posición difícil de definir entre un realismo mágico y un surrealismo.

LOS GENEROS EN EL NUEVO REALISMO

El comportamiento de los géneros pictóricos entre los nuevos realistas españoles da lugar a una serie de posiciones muy peculiares. Por una parte, el paisaje, tratado a partir de un anhelo de perfección y de verdad poco común, se va convirtiendo en algo cada vez más próximo, más reducido; los artistas buscan exclusivamente reflejar los aspectos más inmediatos de aquellos que a su atención se ofrecen y, perdiendo perspectiva deliberadamente, llevan su visión a un primer plano, en el que la imagen se carga de perfiles maravillosos y sorprendentes. En este sentido, el pintor español, nacido en La Habana, Juan Adriaensens, es una de las personalidades más representativas, por cuanto en su obra abandona las grandes perspectivas de la naturaleza o los grandes conjuntos monumentales, para fijar su atención en una porción y en una dimensión mínima del paisaje, que a su atención se ofrece.

La composición de figura tiene un colosal innovador en José Jardiel, que se erige alternativamente en el narrador de un espectáculo constituido por el cambio degenerativo de la condición humana, dentro de una visión pesimista e implacable que no guarda ninguna semejanza con análogos procesos figurativos. Y, por otros caminos, plantea una visión mucho más esperanzada, a partir de un concepto casi simbólico de la figura humana, y sobre todo del desnudo, al que dota de connotaciones especiales. En otra versión totalmente distinta, el valenciano Vicens Riera busca reproducir casi nostálgicamente un mundo agonizante con el cual es prácticamente imposible la identificación, en el que figuras que parecen surgidas de la leyenda se constituyen en otras tantas imágenes fantasmagóricas, habitantes de un universo paralelo y en cierta medida incomprensible.

La figura, y sobre todo el desnudo, tiene otro singular cultivador en el pintor uruguayo, avecindado en España, Glauco Capozzoli, que parece ofrecernos imágenes que se agitan y se estremecen en el mundo transfigurado de lo histórico, y, a este respecto, intemporaliza su visión pictórica mediante detalles que remiten sus figuras a un tiempo indeciso, lejano a toda cronología. La lista de los distintos tratamientos que el género de la naturaleza muerta o bodegón tienen entre los realistas haría interminable este breve trabajo. Recordemos como bodegonistas de nuevo cuño, en primer lugar, al sevillano Francisco García Gómez; con él, a Justo Girón y Fernando González Camacho, todos ellos innovadores hacia la ascética sobriedad o la delirante suntuosidad de un género venerable. Con ellos concluimos estas notas en torno a un tema que puede ser contemplado parcialmente sólo si tomamos conciencia de su asombrosa proliferación.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Reyes Católicos, 4. MADRID-3).*

GARCIA PAVON Y SUS NOVELAS DE PLINIO

1. PLANTEAMIENTO

La personalidad literaria de Francisco García Pavón se ha ido confirmando a lo largo de más de treinta años. *Cerca de Oviedo,* su primera novela, se publicó en 1946 (1). Actualmente tiene en su haber varias novelas y libros de cuentos, así como uno de memorias: *Ya no es ayer,* de 1976. A ello hay que unir la actividad como antólogo y

(1) Sobre lo prometedor de este libro inicial, reeditado en 1971, véase Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea* (2.ª ed.), III, 1970, pp. 255-256.

como estudioso de la literatura española (2). En este trabajo voy a centrarme, sin perder de vista las otras obras, en los relatos protagonizados por el policía Manuel González, alias Plinio, jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, pueblo donde nació el escritor.

Las novelas de Plinio de que tengo noticia —me refiero básicamente a las de extensión normal— son las siguientes (3):

— *El reinado de Witiza*, 1968.
— *El rapto de las Sabinas*, 1969.
— *Las hermanas coloradas*, 1970.
— *Una semana de lluvia*, 1971.
— *Vendimiario de Plinio*, 1972.
— *Voces en Ruidera*, 1973.

Señalaré que *El reinado de Witiza* fue finalista del Premio «Nadal» 1967 y obtuvo el Premio de la Crítica. *Las hermanas coloradas* ganó el «Nadal» en 1969.

Están además los relatos más o menos breves agrupados en libros: *Historias de Plinio*, 1968; *Nuevas historias de Plinio*, 1970; *El último sábado*, 1974.

El autor ha desarrollado, como se puede ver, una actividad intensa y sostenida. La serie de Plinio se inicia en realidad en los años cincuenta con los relatos que luego se recogerán en volumen, para dilatarse a partir de los últimos sesenta. El éxito de crítica y público ha estimulado sin duda a García Pavón, que ha seguido escribiendo sin caídas ostensibles.

2. NOVELA POLICIACA A LA ESPAÑOLA

A propósito de las novelas de Plinio se ha hablado de hispanización del género policíaco. Para mí, hispanización la hay, en efecto, en varios sentidos. Primero: la acción tiene lugar en España y está protagonizada por españoles. Segundo: los medios técnicos de que Plinio dispone para su trabajo son limitados, como corresponde a un defensor modesto del orden público en un pueblo manchego. Tercero: la vida cotidiana de Tomelloso penetra a raudales. Cuarto: la ideología y la sensibilidad son españolas a ojos vistas.

En otro orden de cosas, se rebaja mucho, casi hasta el punto de eliminarlo, el cerebralismo de la novela policíaca típica. Plinio es poco o nada científico. Procede, en los momentos decisivos, por *pálpitos*,

(2) La *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* y *El teatro social en España* han alcanzado difusión.

(3) Cito, para cada novela, la fecha de primera edición. A partir de ahora las designo abreviadamente.

es decir, por corazonadas o impulsos instintivos y no por deducciones rigurosas. Don Lotario, su compañero inseparable, que lo conoce a fondo, le dice una vez: «De Sherlock Holmes, nada. Tú, sabueso puro» (*Semana*, 171). Pero si por un lado se desintelectualiza la novela policíaca, se la dota por otro de un culturalismo divulgativo *sui generis* al insertar en ella juicios críticos sobre la vida española, reflexiones en torno al fluir irrestañable del tiempo y explayamientos líricos, sobre todo visiones de paisaje. El conjunto se tiñe además de un humor *más bien negro*, al que el autor califica de *bronco*. La hispanización se hace así plena, llega a impregnarlo todo. Consciente de no estar haciendo novela policíaca ortodoxa o pura, sino miscelánea, García Pavón ha hablado de una línea «policíaco-humor-costumbrismo-crítica» (4).

3. AUTOBIOGRAFISMO

García Pavón ha confesado que, para él, la literatura es básicamente una operación de *reviviscencia* (5). De ahí el carácter autobiográfico que, en mayor o menor grado, tiene su obra. En los cuentos el autobiografismo se presenta fragmentado, pero con tendencia a la organicidad, a la formación de unidades superiores de sentido. Los cuentos se desbordan unos a otros, intercambian datos y personajes y llegan a constituir conjuntos unitarios correspondientes a diversas épocas de la vida. No es, pues, sorprendente que desemboquen en un libro de memorias, en buena medida prefigurado por ellos (6).

Ahora bien, mientras que los cuentos rememoran la primera época de la vida del escritor, los relatos policíacos, cuyo autobiografismo es más difuso porque en ellos no se trata ya de lo que hizo o le sucedió, sino de lo que siente o piensa, corresponden a su edad adulta y completan así los primeros. Sin embargo, por lo que respecta a su génesis se remontan también a los recuerdos e impresiones de infancia. La amistad de Plinio y don Lotario es recreación de la que unía al abuelo y a un tal Lillo. Un estanquero y ex guardia municipal, que refería con suspensión y prosopopeya los casos en que se vio envuelto, y cierto jefe de carne y hueso de la Policía Municipal de Tomelloso confluyen en Plinio (7).

En toda la serie, si Plinio y don Lotario son protagonistas y Tomelloso escenario casi único, el liberalismo es atmósfera. Esta atmósfera

---

(4) Véase «Algunos aspectos de mi obra narrativa», en *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Málaga, 1973, p. 325.

(5) *Ibíd.*, p. 321.

(6) *Los nacionales*, de 1977, último libro de cuentos, es en realidad asimilable a las memorias, que continúan cronológicamente.

(7) Véase «Algunos aspectos...», p. 321.

liberal, más explícita en los cuentos, impregna también las novelas y al hacerlo refuerza su carácter indeterminadamente autobiográfico. El autor la respiró entre los suyos; aunque no lo diga expresamente, se ve que le debe lo mejor de sí mismo y le rinde homenaje, en parte nostálgico por no verla ya viable, en política al menos. Familias como parece haber sido la de García Pavón son sin duda de las más idóneas para configurar a un futuro escritor. Aquella casa, en la que a escala modesta andaba libre la imaginación creadora, la sentimos como ejemplo arquetípico de una burguesía activa, industriosa, innovadora, culta, abierta a las ideas nuevas. Es la burguesía que, sin haber llegado a configurar el país, asistió con ilusión a la llegada de la República, resultó vencida en la guerra y vivió con amargura la revancha de «los nacionles» para acabar siendo testigo de su propia frustración (8).

4. ETOPEYA DE PLINIO

Esencialmente ligado a Tomelloso, donde tiene sus raíces y donde ha hecho su vida, Plinio no lo está tanto, ni mucho menos, al *establishment* en cuanto tal. Se considera integrado al sistema, pero «con la máxima dignidad». Así se lo declara a un periodista *(Vendimiario,* 112). De hecho, los casos que investiga no tienen sentido político. Lo suyo es el delito común. Salta a la vista lo difícil, utópico incluso, que hubiera sido en la realidad esta línea de conducta. En todo caso, si hay impropiedad «histórica», no la hay novelística. La personalidad del policía es coherente. Persigue a los delincuentes en cumplimiento de su deber, pero lo hace sin ensañamiento. Es cordial y afectivo, aunque no lo exteriorice apenas. Envejece con dignidad y sin rencor hacia los jóvenes. Tiene mucho de psiquíatra frustrado y se resigna a ejercer sólo una parte de su vocación verdadera: la exploración de las almas (9). Plinio, por último, parece ser escéptico acerca del sentido último de su oficio y, en una ocasión solemne (10), se atreve a afirmar que las injusticias mayores y de más trágicas consecuencias las cometen hombres que están en la cumbre de la riqueza y del poder y, por lo tanto, fuera del alcance de la policía *(Rapto,* 252). De

---

(8) Este proceso se aprecia fundamentalmente en los cuentos: *Cuentos de mamá,* 1952; *Cuentos republicanos,* 1961; *Los liberales,* 1965; *Los nacionales,* 1977. Los títulos son por sí mismos expresivos.

(9) «A los policías nos debía estar permitido averiguar qué pasa en ciertas vidas, aunque se trate de buenas gentes», dice Plinio *(Nuevas,* p. 187). Véase también lo que dice el autor en su «Prólogo casi innecesario» *(ibid.,* p. 13).

(10) En el discurso pronunciado con ocasión de un banquete de homenaje. Para descargo de Plinio, algunos asistentes dijeron que este discurso no lo había escrito él, sino García Pavón, su cronista. Este comparte las dudas de su personaje: «Pienso a veces que la principal misión de las novelas policíacas es dar esperanza al pueblo bueno de que hay justicia en la tierra» («Prólogo casi innecesario», p. 12).

todo esto emana la simpatía irresistible que inspira el personaje, que en su conjunto se compagina bien con el temple liberal aludido en el párrafo anterior.

5. VALOR DOCUMENTAL

El autor mismo ha aludido (cf. punto 2) a la dimensión costumbrista de la serie. En efecto, la intriga policíaca, modesta y en cierto modo insuficiente respecto de la extensión total de los relatos, «se estira» y coexiste en buena armonía con un amplio panorama ambiental, con una multitud de detalles, de datos de observación de la vida cotidiana de un poblachón manchego donde todo el mundo se conoce y en el que no suele suceder nada que turbe la rutina. Todo lo relativo a gentes, carácter, costumbres, quehaceres, esparcimientos, lenguaje, cultura tradicional, etc., es muy denso, hasta el punto de equipararse con lo policíaco, y justifica incluso una lectura desvinculada del interés por la solución de los «casos» propuestos. Ahora bien, este nuevo costumbrismo no es estático, sino dinámico o evolutivo. García Pavón empezó situando la «epopeya rural» de Plinio en los años veinte, es decir, en el tiempo de su niñez, pero pronto cambió de criterio y la adelantó, acertadamente, a la época actual. Digo acertadamente porque esta rectificación va a permitirle presentar a Tomelloso en un momento transicional: transición de la sociedad agrícola a la industrial (o, al menos, preindustrial), del preconsumismo al consumismo (incipiente) y de la sexualidad reprimida (11) a la liberada (en parte). Los relatos salen así ganando en interés para el lector, que asiste a un cambio vivido por él también. La acumulación de detalles ambientales, de acción y psicológicos-ilustrativos lo introduce en los entresijos de la transformación que, como toda España (con intensidad desigual), experimenta Tomelloso. En la medida en que permiten acceder, aunque sea desde una perspectiva limitada, a la «intrahistoria» de aquélla, los relatos de Plinio cumplen una de las funciones primordiales, más que objetivos, de la literatura: la de servir de base a la inteligibilidad de la historia.

6. LENGUAJE

A García Pavón, según declaración expresa suya (12), las *vividuras verbales* de su infancia le han durado toda la vida. Su tratamiento del lenguaje es también, pues, en buena medida, *reviviscencia*. Ya en

---

(11) «Lo que se ha sufrido en España de medio cuerpo para abajo no es para dicho» (*Vendimiario*, p. 144).

(12) Véase «Algunos aspectos...», p. 326.

Cerca de Oviedo aparecían dialectalismos asturianos (13), a mi juicio con menos gracia y oportunidad de la que tendrán después los «tomellosismos». El rescate del habla de Tomelloso se da tanto en la serie de Plinio como en los cuentos. El autor se lo propone no sólo por razones afectivas comprensibles, sino porque la considera muy peculiar y en proceso de *serificación* debido a la quiebra de la cultura tradicional y al empuje de los medios de comunicación de masas. Por lo que hace a las novelas policíacas, en algún caso *(Rapto, Reinado)* las acompaña un breve glosario de localismos. Algunos de ellos —como *bacinear,* «curiosear indiscretamente»; *catral,* «tremendo»; *revinar,* «darle vueltas a una idea en la cabeza»— se hacen pronto familiares al lector. Sin embargo, no todo es presencia del habla local. Junto a ésta hay otros niveles de lenguaje: conversacional general, literario y de propia creación (éste es sobre todo humorístico). En general, tanto los localismos como lo que se encuentra de innovador no plantean problemas de comprensión, bien porque los aclara el contexto, bien porque no van más allá de lo que puede deducir la conciencia lingüística media.

7. TECNICA NOVELISTICA

Si comparamos el lenguaje en su conjunto con la construcción de los relatos, encontramos mayor originalidad en el primero. Por su estructura, la serie de Plinio apenas discrepa de la concepción tradicional. Hay en ella fluencia lineal del tiempo, divisiones y subdivisiones (capítulos y blancos tipográficos) bien marcadas, caracterización neta de los personajes (en lo exterior y en lo interior), explicitación del pensamiento al margen de la acción. El autor, en este sentido, discrepa de la vanguardia. Pero, aunque sea así, su cultura literaria —patente en sus publicaciones y en su actividad profesional— excluye que atribuyamos este hecho a desconocimiento. Se trata más bien de una actitud consciente, según lo dejan ver determinadas alusiones (14), atribuible a deseo de amenidad y de tener acceso a un público amplio. Estamos, pues, ante un escritor al que, recurriendo al inevitable y manoseado adjetivo, podemos llamar «realista» en un sentido que espero emane de lo que va dicho. Hay que señalar, yendo más allá de la serie de Plinio y para rebajar esta calificación, que

---

(13) «Después de La Mancha ha sido Asturias la tierra que más huella dejó en mi biografía», dice en la «Noticia de veinticinco años» (p. 16) que precede a la segunda edición de *Cerca de Oviedo.*

(14) «Ahora que se escriben esas novelas tan aburridas» *(Semana,* p. 50); «los rompedores del lenguaje que ahora se estilan» *(Vendimiario,* p. 46; como ellos habla el loco Sosiego Canales).

Cerca de Oviedo (de 1946) y *La guerra de los dos mil años* (de 1967) constituyen dos escapadas, distantes en el tiempo, de este realismo hacia una mayor elaboración imaginativa.

8. DESTINATARIOS

Dicho todo esto, se puede ya intentar una recapitulación desde la perspectiva de las relaciones autor-público. La serie de Plinio es accesible a un círculo amplio de lectores por:

— Amenidad indudable.
— Humor, con cierta tendencia a la desmesura tremendista (15). Otros autores, Cela el primero, han preparado el terreno.
— Erotización mesurada.
— Personajes bien delineados y simpáticos, con los que es fácil identificarse.
— Final feliz. Los casos se resuelven favorablemente. Triunfa la justicia.
— Facilidad, para el lector, de reconocer el mundo propio y de reconocerse a sí mismo en él.
— Conformismo aparente. La dimensión crítica existe, pero tiende a pasar inadvertida por su dispersión y por el tono humorístico.
— No exige una cultura previa especial. Es compatible con una concepción tradicional de la novela.
— Los pasajes sentidos como «digresivos» pueden omitirse, saltarse. Tenemos, pues, dos lecturas posibles. *Superficial:* atenta a la intriga y al desenlace, a los personajes, a los rasgos de humor, a la erotización. *No superficial:* atenta también a la captación del medio ambiente, descripciones de paisajes, ideas. Obviamente, la primera es mayoritaria respecto de la segunda.

¿Nos encontramos entonces ante un caso de literatura de masas entendida en sentido negativo o como algo que tiende a ser subliteratura? A mi juicio, no. Enumero las cualidades positivas principales en apoyo de la no inclusión en esta categoría:

— Desde el punto de vista estrictamente policíaco, suspensión bien llevada y distribución hábil de los indicios que permiten llevar las investigaciones a buen término.
— Buen pulso narrativo, sentido de las transiciones, situaciones bien construidas, dinamismo.

---

(15) Por ejemplo, cierta comadrona quiere extraerle el niño a una parturienta con hurón y no con fórceps (*Rapto*, p. 232).

— Evocación eficaz de ambiente. Construcción minuciosa de un mundo reducido, pero coherente y agradable, del que el lector se siente con gusto *provinciano transitorio*.
— Vivacidad. El autor sabe ver Tomelloso y sus gentes, sabe comunicar con ellos y acierta a transmitir esa visión y esa comunicación.
— Puntos de vista intelectuales y sensibilidad estética correspondientes a un nivel elevado de cultura.
— La serie de Plinio ayuda a entender la sociedad española y la crisis en que está embarcada. Como entender en qué consiste una crisis ayuda ya de por sí a superarla, henos aquí ante otra cualidad positiva.

Todos estos logros, nada desdeñables y que rara vez se dan unidos, imprimen al conjunto calidad y originalidad y lo ligan a la literatura.

En resumen, estas novelas escapan a la oposición —que a veces llega a parecer irreductible— entre literatura de masas y literatura para «iniciados». Las aventuras del policía manchego se pueden leer simplemente para entretenerse, para pasar el rato, pero a la vez sin sonrojo del sentido estético ni conciencia de culpabilidad cultural. Si algo se echa de menos hoy en el panorama de nuestra cultura es precisamente esto.

Un último aspecto, ligado a lo anterior. ¿A qué molino ideológico, si a alguno, llevan agua estas novelas policíacas a la española? Los valores que en ellas se manifiestan, ¿miran al pasado o al futuro? Para responder, o intentar responder, se necesita —pienso— una pequeña reflexión previa.

En los años últimos hemos asistido, y asistimos aún, a una agresión intensa contra la mentalidad española tradicional. La erosión de ésta que sin duda se ha producido en líneas generales emana más de la evolución económica y social del mundo contemporáneo (tecnificación, consumismo, influencia de países más representativos de la civilización industrial avanzada) que de la clase intelectual. Como quiera que sea, el caso es que ésta última, tanto más enconada cuanto más cerril era su adversario, no siempre se ha parado en distingos. Se ha olvidado a menudo que una sociedad no está madura para rebelarse contra un orden determinado mientras no es capaz de apreciar lo que hay de valioso y, por tanto, de rescatable en ese orden que se quiere sustituir.

Volviendo a la serie de Plinio, su conservadurismo —porque conservadurismo hay en ella— ¿es cordial, estético, ideológico? Yo diría

que fundamentalmente cordial, y ligado también a la concepción de la literatura como reviviscencia (cf. punto 3). Sin llegar a hacer defensa sistemática del pasado y sin negar el futuro (prefigurado en el presente de la narración), el autor deja constancia, constancia nostálgica y amorosa, de un mundo, el de su niñez, a cuyo desmoronamiento le toca asistir en la edad adulta. El proceso histórico se interpenetra con su ciclo vital. Reteniendo el pasado, le hace un servicio al presente. Porque parece necesario que el orden nuevo conozca del viejo lo necesario para hacer de él correcciones sustanciales y no algaradas estériles. Esta óptica de relevo generacional no parece tampoco ajena al designio del escritor.—*LUIS LOPEZ MOLINA (Universidad de Ginebra. 1, Avenue de Lignon, 1219 GINEBRA. Suiza).*

Sección bibliográfica

«EL RIO DE LA LUNA» *, DE J. M. GUELBENZU, O LA DOBLE PASION

PARA LLEGAR AL RIO DE LA LUNA

A José María Guelbenzu, Madrid, 1944, suele situársele entre los jóvenes narradores españoles que, a caballo entre los últimos años de los sesenta y los primeros de la década siguiente, introdujeron nuevos aires y nuevas ambiciones en la narrativa española hasta entonces —la llamada novela de posguerra— supeditada y dominada por el realismo. A Guelbenzu, además, y hasta no hace mucho, se le atribuía un afán experimentador y de renovación técnica en el que —Joyce, Gide y Cortázar al fondo— se daban la mano inquietudes de vanguardia y preocupaciones estructurales. Sus dos primeras entregas narrativas, *El mercurio* (Seix Barral, Barcelona, 1968) y *Antifaz* (Seix Barral, Barcelona, 1970), justificaban esa etiqueta de experimentador literario. Sin embargo, en su tercera novela, *El pasajero de ultramar* (Galba, Barcelona, 1976), el estilo narrativo de Guelbenzu tendía al establecimiento de un lenguaje menos complicado, más tradicional, capaz de una comunicación inmediata con el lector. El cambio de orientación iniciado en *El pasajero de ultramar* se afianzaría en *La noche en casa* (Alianza, Madrid, 1977), en la que la utilización de fórmulas narrativas tradicionales es pleno. En esa misma línea aparece ahora *El río de la luna* (Alianza, Madrid, 1981), en donde Guelbenzu, alejado de las incursiones experimentadoras, nos ofrece una obra llena de atractivos, sabiamente elaborada y sumamente personal.

Que Guelbenzu haya abandonado progresivamente su empeño de experimentación no es bueno ni malo. Simplemente es un dato en

* Premio Nacional de la Crítica 1981.

su trayectoria de novelista y, como tal, lo señalo. Pero no se piense que cuando aludo a que Guelbenzu ha pasado a emplear «fórmulas narrativas tradicionales», nos encontramos con un tipo de novela plana, lineal, sin riesgos y ambiciones de estilo. Nada de eso, y ya tendremos ocasión de comprobarlo a medida que analicemos *El río de la luna*. Mas antes de hacerlo hay otro aspecto de la obra de Guelbenzu en el que quiero incidir, aunque sea brevemente. Ese aspecto es el que se refiere a su universo narrativo, a los temas y obsesiones presentes —y añadiría que con una gran coherencia— en sus sucesivas novelas. Guelbenzu se ha ido perfilando, sobre todo, como el cronista y relator de la complejidad de las relaciones de los jóvenes de nuestro tiempo y de la desolación en que estas relaciones se resuelven. En *El mercurio* se trataba de un mundo en constante desasosiego, de inquietudes frustradas, de unos jóvenes desplazados que rondan la enajenación mental. La alienación de los seudointelectuales debatiéndose en la atonía de un medio social adverso es el motivo constructor de *Antifaz*. La búsqueda de la identidad, el rescate de la memoria y el encuentro con los otros domina en *El pasajero de ultramar*, y ya aquí —además de esa transición hacia un estilo menos complicado técnicamente, indicado más arriba— aparece otro cambio: Guelbenzu pasa del análisis del comportamiento grupal al del individuo, aunque, eso sí, inserto en un entorno determinado. La consecución del amor y el erotismo como expresión de esa tentativa es el hilo conductor de *La noche en casa* tanto como de *El río de la luna*; sólo que esta última es mucho más ambiciosa y sugestiva, más rotunda, tal vez no solamente el mayor logro hasta ahora de Guelbenzu, sino uno de los más interesantes de la novela española de los últimos años. Finalmente añadamos, aunque algo ha quedado apuntado, que tras los temas y protagonistas de las obras de Guelbenzu, detrás de ese entramado de relaciones desoladas, encontramos, mediatizándolas, los mecanismos de un contexto social que se define por su sordidez y mediocridad.

NOS ADENTRAMOS EN EL RIO, LA LUNA OBSERVA

Dije antes que los temas narrativos de Guelbenzu se han ido desplegando con una gran coherencia y, aún más, con una gran fidelidad del autor con respecto a su intento de conseguir un mundo propio, personal e identificatorio. Guelbenzu ha reducido y concentrado su ámbito narrativo para llegar al fin a este *El río de la luna*, que, entroncando con sus obsesiones y motivos anteriores, ahora aparece

mucho más condensado, entendiendo esa condensación como una escritura y un análisis más profundos. Pero vayamos por partes.

El río de la luna puede considerarse —y ya se ha dicho— como la crónica de una «educación sentimental». Sin embargo, creo que esa calificación es sólo una verdad a medias y que no transparenta toda la riqueza y sugestión que encierra el libro. Yo prefiero denominarlo —y perdónenme los ecos románticos— como la «historia de una gran pasión». (Entre paréntesis y a modo de anticipo diré que se trata de una doble pasión: la pasión amorosa del protagonista y la de Guelbenzu por la escritura.)

La novela abarca la peripecia personal de Fidel Euba, desarrollada a lo largo de cuarenta años en la segunda mitad de nuestro siglo. Dividida en cinco capítulos, el primero es un episodio entre onírico y simbólico, en el que Fidel oye relatar la historia de un muchacho como él que atraviesa situaciones aparentemente absurdas o incongruentes. Debajo de lo ilógico de esas situaciones —muchas de ellas crueles— y del espacio cerrado, sin salida posible en que acaba el muchacho, podemos intuir una traslación en clave de la sociedad española con su lastre de taras y complejos, sus miedos y mezquindades. Y ya de entrada se nos revela la pasión literaria de Guelbenzu, porque para dar forma a este episodio recurre a la técnica de la historia, que alguien relata mientras se narra la historia misma. Fidel pasaría a ser el oyente de lo que cuenta el relator, en tanto que el lector conoce eso y, al tiempo, asiste al engranarse de la historia. Algo así como un juego de espejos simultáneos. El segundo capítulo nos traslada a las vacaciones del protagonista antes de su regreso a Madrid para reincorporarse al colegio. Y nuevamente Guelbenzu establece un guiño de complicidad literaria. En la mejor línea de las novelas de aventura, las peripecias de Fidel joven y sus amigos podrían ser perfectamente una narración de Salgari en algún escenario amazónico. Tanto es así, que poco a poco Fidel y su compañero José pierden su identidad para ser Yáñez y Timur el rastreador enfrentados a los aimuros de la sabana. Digamos también que aquí aparece ya la figura femenina, pero desprovista de connotaciones amorosas. Julia es una compañera más de los juegos y aventuras infantiles, siempre en peligro de ser frustrados por el círculo de los adultos. La mujer como complementario sexual y los escarceos eróticos surgen ya en el tercer capítulo con un Fidel adulto que, efectivamente ahora, sí pasa por una educación sentimental hasta encontrar a Teresa y con ella una pasión amorosa que marcará definitivamente al protagonista y decidirá su posterior comportamiento. Contado este capítulo en ter-

cera persona, por primera vez de manera explícita, Guelbenzu se refiere al contexto sociohistórico que coarta la libertad de su relación con Teresa:

> Al principio, en su España del cincuenta y siete, recién estrenados los veinticinco años, no sabía aún si la mediocridad le abrumaba más que la vergüenza de sentirse distinto... (p. 174).
>
> Desde entonces la mediocridad comenzó a dañarle mucho más que la vergüenza y la culpabilidad de tratar de ser él y no otro... (página 175).

En el cuarto capítulo, contado en primera persona y dominado por un sutilísimo sentido del humor, nos enteramos de que Fidel Euba se ha casado. Rememora distintas vicisitudes y hace desfilar las mujeres que han intervenido en su vida. Las anécdotas eróticas se suceden. Sólo que Fidel Euba guarda un as en la manga: «Acaso sólo esté recordando a algunas mujeres de mi vida para poder hablar de Teresa en voz alta de una vez por todas» (p. 251). En esta confesión del protagonista se encierra la clave de *El río de la luna*. Es la declaración de esa pasión entera, de esa obsesión amorosa que decide las acciones y el destino de Fidel. Una pasión que le lleva a romper sus vínculos familiares, a abandonar repetidas veces la estabilidad del trabajo, a trotamundear, para provocar, al cabo de los años, un reencuentro con Teresa. Ese reencuentro se produce en el quinto capítulo de la novela. Y nuevamente otra técnica para narrarlo: historias paralelas —la de Fidel por un lado, la de Teresa por otro— que confluyen luego en el mismo tiempo y espacio...

Hasta aquí unos breves apuntes sobre las anécdotas que conforman *El río de la luna* o, si se prefiere, una guía de contenido. Es el momento de sumergirnos, de bucear ya en el río y de atravesar la luna.

ENTRE LAS AGUAS, A TRAVES DE LA LUNA

Todas las grandes pasiones amorosas encierran, en el fondo, una tragedia. La pasión de Fidel Euba por Teresa no escapa a esta afirmación; pero, ¿qué elementos nutren esa tragedia? Guelbenzu, a través de su protagonista, nos ofrece la lucha de alguien que quiere ser fiel a sí mismo, alguien que pretende establecer y asumir su propia identidad y ante quien se despliegan los mecanismos de defensa de una sociedad ruin y mediocre que niega las diferencias. Pese a que en muy contadas ocasiones el autor alude de manera concreta el contexto social, al fondo del desasosiego y los íntimos fracasos que padece

su personaje, se transparenta la coacción de esa sociedad cuyo sentido del bienestar es el sometimiento y la negación de la felicidad:

> En todo ello había también un mucho del áspero mundo de aquel 1962, en el que ninguno de los niños de la guerra habíamos conseguido aún descorrer la cortina de la mediocridad, ignorancia e intolerancia bajo el que nos movíamos en todas direcciones, apretando los dientes y convencidos de la eternidad del franquismo (páginas 236-7).

Con ese telón de fondo, los episodios infantiles de Fidel Euba aparecen como una zona mágica en la que abunda la espontaneidad, la fantasía, la aventura. Aún no hay conciencia de la realidad que lo envuelve. Igualmente cobra pleno sentido la parábola, la simbología del capítulo que abre la obra y ese ámbito clausurado en el que se mete el muchacho cuya historia oye relatar Fidel. A medida que el itinerario vital de Euba se va cumpliendo, el cerco, la atmósfera opresiva se vuelve patente. Al mismo tiempo surge el amor como asidero o refugio, como salvación y espacio en el que confluye la armonía. Sin embargo —y lo repito—, Guelbenzu retrata una pasión absoluta, totalizadora, que intenta ser asumida hasta sus últimas consecuencias y, por ello, discurre contra corriente hasta que, de forma inevitable, se resuelve en la imposibilidad, en la desolación. *El río de la luna* es, pues, una sucesión de intensidades y fracasos repetidos, un trayecto en el que aguarda y asalta el desencanto, una cima que se escala perpetuamente sin llegar a coronarla. Es la tragedia de quienes pretenden encontrarse a sí mismos reconociéndose en el amor y son derrotados.

La otra pasión —pasión gozosa— que revela *El río de la luna* es la que mantiene el autor con su escritura. La novela de Guelbenzu es múltiple, cambiante, sorpresiva y, en gran medida, fascinante. Ya señalé los distintos recursos de que se vale el autor para poner en pie cada capítulo de su obra. Cada uno de ellos muestra una sabia habilidad y gran capacidad creadora en la que se alían la invención y la reflexión. Pero hay más. Cuando se lee *El río de la luna* es inevitable la sensación de que el autor la ha escrito con deleite, demorando y recreándose en la elaboración, ahondando más y más en ese viejo placer de la narración y proponiéndose a sí mismo nuevas cotas a batir. Desde esta intuición, *El río de la luna* es una obra lúdica y con pretensiones. Ello justifica la amplia gama de registros puestos en juego por Guelbenzu, que a su vez se inscriben en la versatilidad que define y diferencia cada parte de la novela. Sólo un narrador convencido de lo que persigue y plenamente seguro de su estilo es capaz de engranar, con esa aparente facilidad que encontramos en Guelbenzu, tan varios elementos en un texto logrando un discurso sin

rupturas. Así, ajustándose a cada situación —y realzándolas por ello—, Guelbenzu maneja la evocación lírica y la minuciosidad descriptiva, la reflexión íntima y las complicidades literarias, el humor y la parodia, y —¡cómo no!— el erotismo, a veces directo y carnal, otras insinuación y claroscuro. Todo ello son las piezas de un engranaje que, puesto en marcha, nos brinda algunas claves para acercarnos a la complejidad de la relación humana en nuestro tiempo y en nuestro entorno. Además, *El río de la luna* es una obra en la que se patentiza la ilusión y el gozo de la escritura. Por ambos motivos, una novela para recordar y a tener en cuenta.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5, Madrid-28).*

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII.* Tomo I, A-B. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», Madrid, 1981. 862 pp.

Hace unos años publicó François López en esta misma revista (número 334, abril 1978) un breve artículo titulado «Hacia una bibliografía del siglo XVIII español. Los trabajos de Francisco Aguilar Piñal». Con él quería el profesor de Burdeos hacer balance y llamar la atención sobre lo que en aquel momento era ya ingente contribución de Francisco Aguilar al conocimiento de nuestro siglo XVIII, y muy en especial al de los aspectos bibliográficos de la centuria. Los comentarios de François López terminaban con estas palabras:

> Todo eso forma un conjunto imponente, pero casi diríamos que es todavía poco con respecto a los materiales que ha ido acumulando Aguilar Piñal al enorme fichero que ha ido elaborando. Lo que queda por hacer, y lo que sólo Aguilar Piñal es capaz de hacer, es una bibliografía exhaustiva de los impresos españoles del XVIII que abarque todos los libros publicados y hasta el más humilde pliego de cordel. Sólo así podremos algún día emprender con historiadores del arte, de la sociedad, de la economía, una historia total de la cultura española de la Ilustración. Contentarse con bibliografías parciales o centradas en temas particulares sería condenarse a tener una visión fragmentaria e incierta, por consiguiente, de la España de las Luces. El día que se le concedan a Aguilar Piñal los medios materiales para publicar los datos que ha reunido con su paciencia y tesón de benedictino, tendrá España una bibliografía de su siglo XVIII como actualmente no la posee ningún país del mundo.

Pues bien, ese día parece que, felizmente, ha llegado. Después de una paciente espera por parte del autor, espera que muchos die-

ciochistas hemos seguido con expectación y no sin cierta zozobra, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas —a cuya plantilla de investigadores pertenece Francisco Aguilar— se ha decidido por fin a iniciar la publicación de la que será magna obra del autor y contribución definitiva al conocimiento de la producción manuscrita e impresa del Siglo de las Luces: su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, de la que acaba de aparecer el tomo I (letras A y B).

Comienza así a culminarse una exhaustiva indagación bibliográfica del XVIII español, de la que Aguilar nos había ido dando prometedores anticipos que hoy pasan, en cierto modo, a convertirse en suplementos de esta *Bibliografía* general: en efecto, la colección de «Cuadernos Bibliográficos» del Consejo había acogido ya sus repertorios del *Romancero popular del siglo XVIII* (1972) y de *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos* (1978); cuando escribo esta reseña está a punto de ver la luz en la misma colección otro sobre las composiciones poéticas insertas en la prensa periódica de aquel siglo; en 1974 había publicado Aguilar Piñal, en colaboración con Jorge y Paula Demerson, una utilísima *Guía del investigador* sobre *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII*, y a todo esto podrían añadirse multitud de artículos monográficos en que se aborda tal o cual parcela de la bibliografía dieciochesca. En fin, puesto que esta monumental obra que hoy comentamos tardará años en publicarse completa, el lector puede acudir, para los autores más destacados y los estudios de conjunto, al epítome que Francisco Aguilar había ofrecido en su *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII* (Madrid, SGEL, 1976).

La *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* se integra en el gran corpus bibliográfico que el Instituto «Miguel de Cervantes», del CSIC, inició en 1950 con la *Biblografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz. Hoy día esta ambiciosísima obra parece encontrarse lamentablemente estancada —por causas ajenas a la voluntad del autor— en la publicación de los tomos correspondientes a los siglos de oro; la envergadura que iba tomando su tarea llevó al profesor Simón Díaz, hace ya tiempo, a sugerir a Aguilar que fuera el continuador de la misma por lo que al siglo XVIII se refiere. Así surgió el proyecto del libro que hoy comentamos y que, como puede observarse, ve la luz con un título diferente al de la obra de Simón. Las razones del cambio parecen claras: Francisco Aguilar podría haber mantenido en el título la palabra *literatura* pensando en el concepto totalizador que se tenía de la misma en el setecientos, pero acaso sus propósitos no hubieran sido bien entendidos por quienes, influidos por los límites que hoy damos a la literatura como actividad

de creación artística, se hubieran extrañado de encontrar en este repertorio multitud de obras de contenido religioso, político, jurídico, científico, económico, etc. Por eso, Aguilar Piñal ha preferido un título más neutro que hace referencia a los «autores españoles del siglo XVIII», prescindiendo también del adjetivo «hispánico» para indicar que la obra excluye todo lo impreso en las colonias americanas, que cuentan ya con importantes repertorios particulares. Se incluyen, pues, en esta *Bibliografía* todos los escritores españoles (y hasta algunos extranjeros) que escriben en castellano entre 1700 y 1808 sobre todo género de materias, con la única exclusión de «aquellos escritos que, como los pleitos y alegaciones fiscales, las ordenanzas, reglamentos, instrucciones, reales cédulas y otros de este carácter, son meras repeticiones de fórmulas jurídicas o procesales» (páginas 12-13).

Salvo estas limitaciones aludidas, la tarea de Aguilar Piñal ha estado presidida por el criterio de exhaustividad. La bibliografía de cada autor se reparte en cinco secciones: correspondencia, manuscritos, impresos, traducciones y estudios. Recoge la producción conservada en una impresionante cantidad de bibliotecas o archivos nacionales y extranjeros, con la utilísima mención de la signatura, pero también las obras citadas en repertorios anteriores o en catálogos de libreros y que hoy no están localizadas. Da entrada asimismo a los escritos incluidos en obras periódicas o de conjunto, a los traductores españoles de obras extranjeras, a las censuras manuscritas y a las reseñas impresas que de no pocas obras se han conservado, a los títulos para los que se solicitó licencia de impresión; en fin, detalla el contenido de los preliminares de todos los impresos localizados. La obra se enriquece con una variedad de índices realmente inusitada y de la máxima utilidad: onomástico, de materias, topográfico, de obras teatrales y de impresores, además de la relación ordenada de bibliotecas consultadas (más de doscientas) y de los repertorios citados. El conjunto, como puede verse, resulta de un interés y utilidad que no necesita ser ponderado. Baste decir que en este primer tomo figuran casi un millar de impresos no registrados por Palau en su conocido *Manual del librero hispanoamericano*.

Ante una obra así, el lector o el consultante sentirán irremediablemente la impaciencia por verla concluida, se lamentarán de que por ahora sólo abarque a los autores cuyos apellidos comienzas por A o B. Permítasenos, no obstante, para aplacar esa legítima impaciencia, que enumeremos algunos de los autores de gran interés sobre los que aquí podrá encontrar una bibliografía exhaustiva: Manuel de Aguirre, fray Francisco de Alvarado (el *Filósofo Rancio*), Alvarez Cienfue-

gos, el abate Juan Andrés, Añorbe y Corregel, Gómez Arias, Arjona, Arriaza, León de Arroyal, los hermanos Azara, Benegasi y Luján, José Mariano Beristáin, Blanco White, el padre Burriel... Junto a ellos, a una considerable cantidad de escritores hoy ignorados (muchos de los que arriba se citan también lo están) se les abre la posibilidad de salir de un olvido tal vez injusto. En tercer lugar vendría esa impresionante legión de oscursos escritores de última fila (eclesiásticos sobre todo, pero también o además médicos, políticos, economistas, eruditos, científicos, etc.) con alguna modesta aportación, sobre los temas más variados que pueda imaginarse, a la inmensa producción manuscrita o impresa del setecientos. Son autores hacia los que acaso nunca dirija nadie una atención particularizada, pero que aportan un precioso arsenal de datos sobre los que podrán cimentarse interesantes conclusiones sociológicas mediante estudios de base estadística. Por lo pronto, cualquiera que se limite a hojear este tomo quedará sorprendido ante la apabullante cantidad de sermones y otros escritos de contenido teológico, piadoso, ascético o doctrinal escritos en un siglo que, según Menéndez Pelayo —lo recuerda muy oportunamente Aguilar Piñal en el prólogo—, fue «el más perverso y amotinado contra Dios que hay en la historia». En la necesaria y ya emprendida reconsideración del Siglo de las Luces para librarlo de tanto sambenito absurdo como sobre él ha caído, los investigadores de todas las parcelas cuentan desde hoy con un utilísimo instrumento de trabajo.

En cualquier otro país de Europa probablemente sorprendería que una obra de estas características haya sido emprendida por un investigador en solitario. Entre nosotros, país de quijotes, estamos acostumbrados a que sean figuras aisladas y excepcionalmente dotadas para el trabajo —como aquellos ilustres bibliógrafos del XVIII que continuaron la tarea de Nicolás Antonio y que son evocados por Aguilar en su prólogo a esta obra— las que acometan semejantes empresas. En consecuencia, toda obra de esta envergadura es siempre susceptible de mejoras, pues resulta humanamente imposible que al autor no se le escapen algunos títulos. Consciente de ello invita Francisco Aguilar, desde el prólogo, a todos los estudiosos a que le comuniquen cualquier información que pueda mejorar la obra en futuras reediciones o suplementos. Especialmente solicita que se colabore con él por lo que a la localización de impresos se refiere, para que esa desilusionante coletilla, «no conozco ejemplar», pueda ir poco a poco desapareciendo de las páginas de esta *Bibliografía*. Por mi parte puedo decir que después de recorrer minuciosamente las páginas de este tomo sólo he encontrado menos de una decena de adiciones o en-

miendas que comunicar al autor, lo cual resulta en verdad insignificante en un conjunto de —nada menos— 5.377 fichas.

La obra completa, según el plan trazado por Aguilar Piñal, constará de diez volúmenes: los ocho primeros dedicados a la bibliografía de autores por orden alfabético, más un tomo de anónimos y otro de estudios generales. Sólo nos queda desear que en un país como España en el que, para desgracia nuestra, tantas obras de consulta similares han quedado incompletas, la de Francisco Aguilar pueda librarse de semejante maleficio. Ojalá podamos los dieciochistas tener algún día completa esta utilísima bibliografía, y ojalá ese día llegue pronto. De momento, con este primer tomo, con los restantes trabajos de Aguilar Piñal, con la «Bibliografía dieciochista hispánica» que periódicamente publica el *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII* en Oviedo, podemos empezar a sentirnos incluso privilegiados.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

DE LA LITERATURA A LA LITERATURA

Algunas de las semicríticas que se han oído acerca del último libro de Gabriel García Márquez * son que le faltan ocho páginas para las doscientas, y que el tipo de letra es ideal para miopes, pero en realidad revela el deseo de *estirar* un cuento.

Después he leído varias novelas latinoamericanas, españolas o traducidas, de varios cientos de páginas. Y cada vez que sufría escenas repetidas sin que pudiera extraer una mínima significación de esa reiteración, cada vez que tropezaba con larguísimas descripciones deshilachadas, cada vez que me golpeaban los ripios de la narración, he echado de menos algunas de las características de *Crónica de una muerte anunciada,* que son consustanciales con la mejor narrativa: una prosa tensa y multisignificativa, un uso de los diferentes modos del tiempo en función de la o las líneas narrativas, y no de los eventuales tanteos psicológicos del autor; el reencuentro con la intriga, que no implica misterio, sino concentración y buen ordenamiento de los elementos narrativos.

¡Vaya desafío el de las primeras líneas!: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las cinco treinta de la mañana...»

---

* Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*, Editorial Bruguera, 1981.

El autor juega con todos los factores que hacen imposible y, por tanto, inverosímil el cumplimiento del hecho anunciado en las primeras diez palabras. Y si era inverosímil en una realidad, doblemente lo sería en su narración literaria. Como dice del juez que había investigado el caso: «nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada» (p. 159).

He aquí, al mismo tiempo, uno de los límites de la novela y una de las razones de su excelencia. Una y otra vez queda claro que estamos frente a literatura; si no a la pura imaginación, sí al *relato* de los hechos, con una continua y compleja mediación del narrador-autor y de los narradores-testigos. Lo que en un primer momento puede parecer un escrúpulo de objetividad —o, mejor, de «verdad»— se transforma en elemento distanciador, afirmación del arte sobre la vida, formalización del caos de sentimientos, recuerdos, instintos («cuando volví a este pueblo olvidado, tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria», p. 14).

Ya desde el título —*Crónica*— queda patente la interposición de la literatura entre Santiago, Clotilde Armenta, los Vicario —definitivamente, personajes de novela— y nosotros, lectores. Es obvio que en toda historia narrada en una novela la literatura está presente desde la mera comunicación formal. En este caso, se duplica la literariedad con una frecuente narración en segundo grado, y las constantes alusiones a «esta crónica», «esta historia», y a las relaciones entre realidad y ficción («me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura», p. 142).

De este modo, los personajes, que son extractados de la vida, están observados como con un teleobjetivo: desde muy lejos, pero en sus menores detalles; en sus relaciones contiguas, pero sin pasado ni futuro, es decir, su pasado y su futuro también están extractados en función del presente fundamental del relato, el del día de la muerte de Santiago Nasar.

Indudablemente, es imposible la identificación del lector con los personajes, y eso le ha valido la crítica de que no están *vivos*, de que carecen de profundidad. A esto se opondría una aparente paradoja: si los personajes no tienen profundidad, la novela sí la transmite; si los personajes no están *vivos*, en el relato se instala la muerte —y, como correlato imprescindible, la vida— en toda su rotundidad.

La prueba de la falsedad de esta contradicción está en el resto de la obra de García Márquez, cuyos personajes van tejiendo la vida desde la abstracción de lo inverosímil y, sin embargo, «real».

Tal vez con la sola excepción de *El otoño del patriarca,* en el que este aspecto se complica, pero no desaparece, los demás libros de García Márquez presentan como protagonistas al azar, la fatalidad, lo innominado que define vida y muerte, mientras el hombre se debate o acepta estas fuerzas exteriores a él. Indudablemente, *Crónica de una muerte anunciada* es el ejemplo más evidente de esta nueva forma de tragedia, que mantiene, sin embargo, los lineamientos de la clásica.

El conocimiento básico y previo que el espectador griego tenía de los mitos sobre los que se apoyaba la tragedia está sustituido por las primeras líneas de la novela, que luego serán repetidas de una u otra forma como *ritornello* y recordatorio. Se elimina del todo el suspenso, procedimiento nada novedoso en la narrativa contemporánea. Tampoco lo es la concentración de la atención de autor y lector, no en el *qué,* sino en el *cómo.* Lo nuevo y, paradójicamente, lo que emparenta este relato a la tragedia clásica es la suspensión del juicio crítico y su sustitución por el arrebato del ánimo, por la imposición de una atmósfera, en vez del discernimiento de hechos y conclusiones. Nadie se preguntaba si Agamenón sería asesinado; el espectáculo era el de este hombre, cegado, arrogante, encaminándose hacia la muerte. Sabemos que Santiago Nasar murió, quiénes lo mataron y cómo ocurrió el hecho materialmente; el espectáculo es el de la red de casualidades, cobardías, torpezas, etc., que determinan su muerte, hacia la que va completamente ciego.

El coro de la tragedia, testigo, portavoz de la conciencia moral, relator y participante solitario, también está presente. El coro se ha diversificado en los distintos testigos que, impotentes, asistieron a los preparativos y a la consumación del sacrificio, y se entrecruzaron inútilmente en la firme línea del destino de Santiago Nasar. En realidad, el coro acompaña la acción sólo con su palabra, y cada uno de sus gestos está condenado al fracaso. Por último, también su inacción obedece a una lógica, de índole social generalmente, pero que escapa a su voluntad personal consciente. El marido de Clotilde Armenta no cree que los hermanos Vicario puedan matar a nadie, y agrega, «menos a un rico». El padre Amador había pensado avisar a la madre de Santiago Nasar, pero se le olvidó: «aquel día desgraciado llegaba el obispo». Victoria Guzmán, la cocinera, venga inconscientemente una vida de humillación y la posibilidad cierta de que a su hija le espera el mismo destino que a ella: la cama de un Nasar.

Los testigos de García Márquez, o los ancianos de Esquilo, llevan

al espectador a la certeza de la impotencia del ser humano ante el cumplimiento del destino o de la Moira. Su inacción, que en la antigua Grecia nacía de una convención escénica, revela esa incapacidad del hombre para interferir con la línea de la fatalidad. La suma de incredulidades, dudas, comodidad, cobardías y casualidades paraliza la acción alrededor de Santiago Nasar y sus asesinos, y, como en toda tragedia, el aviso o la lucidez llegan demasiado tarde. Hay, sin embargo, una ironía en la modernidad de la historia de García Márquez: todo podría haberle revelado a Nasar su funesto futuro, excepto el vehículo de predicción favorito de los antiguos, los sueños. A pesar de que Plácida Linero, su madre, «tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas», no había reconocido el mal presagio en los sueños de su hijo.

La pregunta, paradojalmente racionalista y cristiana, es por qué. El narrador dice que Santiago Nasar «murió sin entender su muerte», y ésa es la impresión de todos los que asisten a ella. Angela Vicario pronuncia su nombre como una sentencia de muerte, y no se sabe por qué, desde el momento en que nadie cree que entre las culpas de Santiago estuviera la de haberle arrebatado la honra. Pero tampoco ella es culpable; el narrador define: «lo dejó clavado en la pared, con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre».

Pero el héroe, que se encamina ciego hacia su destrucción, nunca es enteramente inocente. Su culpa es *hybris*, o pecado de exceso: de algún modo ha ido más allá de lo que es permitido, ha habido una transgresión y el orden debe ser restablecido mediante un acto ritual de purificación. Antes de seguir con el paralelismo que estábamos desarrollando, y que puede convertirse en descabellado si aparece como simple transposición de nombres y escenarios, es necesario establecer una diferencia de punto de vista fundamental. No es imprescindible hacer una lectura social de la *Crónica*... para comprender que el enfoque que le interesa al autor no es el del individuo, aunque la historia pueda parecer tan personalizada. Es como si pensáramos que *Fuenteovejuna* es una obra del individuo.

De este modo, Santiago Nasar, encarnando determinados valores de un grupo, es asesinado por involuntarios emisarios de otros valores. El tenía, *en exceso,* las cualidades superlativas de una clase social. Su talante natural, alabado en varios momentos de la narración, no tiene nada que ver con su muerte. Es, sin duda, una muestra de «justicia superior» que quien espera con toda naturalidad apode-

rarse de la virginidad de Divina Flor —como un derecho, como su padre había hecho con Victoria Guzmán— sea asesinado para vengar un acto de deshonra que parece seguro que no cometió.

Los héroes de Esquilo y Sófocles son responsables por sus actos y los de sus antepasados; Santiago Nasar es responsable por su clase. Debe, entonces, tener lugar un acto de violencia purificadora. A lo largo de la narración se van entretejiendo dos líneas que van a dar a la muerte. Una, la de la cetrería, comienza en los versos de Gil Vicente que sirven de pórtico al libro: «La caza de amor / es de altanería.» Esa línea está identificada con Santiago Nasar y lo que representa: el mismo narrador le dirige una frase muy apropiada, «Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera.» La otra línea, básica, es la preparación y consumación del sacrificio. Este adquiere un carácter ritual en todos sus aspectos. En primer lugar, por la conducta obligada de sus ejecutores, quienes, presionados por un principio moral, sienten, por un lado, repugnancia ante el asesinato, y, por otro, inocencia «ante Dios y ante los hombres», puesto que se trata de «un asunto de honor». El carácter sacrificial está dado, además, por la preparación de las armas, lo cual inicia el espectáculo, para el que, por otra parte, es necesario el público. «Los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedírselo», es el pensamiento de un personaje, y del lector al promediar la narración. Pero la sentencia se consuma, y para los ejecutores tomará la forma de un acto de su rutina, el destazamiento de un cerdo. La descripción de este sacrificio no es más que un ejemplo de cómo este andamiaje de pasiones y silencios se sostiene por la estrategia mágica del lenguaje.

Esta *Crónica...*, que pertende utilizar materiales periodísticos, que se estructura como una novela y descubre formas profundas y contenidos de tragedia clásica, reserva todavía una sorpresa más. Dentro de esta historia de desamor y sangre, contada por un conjunto de testigos-protagonistas que no podían «seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que les había asignado la fatalidad», hay una segunda historia, breve, muy viva, sin la cual nos cubriría el pesimismo. Esa *otra* historia es la del último rastro dejado por Angela Vicario. En pocas líneas, García Márquez crea una personalidad riquísima a partir de aquellos tenues trazos del comienzo. Aquella fugaz imagen, casi sepultada por la asfixiante presencia familiar, por la pasión megalómana de Bayardo San Román, que dentro de la narración se convertía casi exclusivamente en una boca pronunciando el nombre de Santiago Nasar, de pronto, despierta, crece

y avanza hasta un primer plano. Angela, metida en el destierro, asume su feminidad y abandona su papel pasivo. «Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él...»

Es una historia de amor, llena de coraje solitario, que va contra todo el marco de convenciones sociales que domina el escenario de su pasado. Esta historia no es necesaria para la línea principal de la intriga, que se mueve mediante sombras y testimonios, pero sí lo es para conectarnos de nuevo con el mundo vivo de Macondo, para saber que «el odio y el amor son pasiones recíprocas».—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

CONCHA ZARDOYA: *Diotima y sus edades.* Barcelona, Ambito Literario, 1981, 208 pp.

Cuando se ha llegado a la madurez de la vida, es humano y legítimo hacer un balance de ella. En el caso del escritor, salvar con las palabras los hitos más significativos de la propia vida. Y en el caso del poeta, hacerlo en verso, sintéticamente.

Esta es la función de *Diotima y sus edades,* dentro de la amplia producción poética de Concha Zardoya. Poetisa descriptiva, cantó ya la hermosura del continente americano en *Pájaros del Nuevo Mundo* (Premio Adonais, 1946); o la serena profundidad de Bélgica en *Donde el tiempo resbala* (1966), o los violentos contrastes de Louisiana en *Hondo Sur* (1968). Poetisa elegíaca, expresó sus grandes lutos en *Dominio del llanto* (accésit del Premio Adonais, 1947), *La casa deshabitada* (1959), *Elegías* (1961) y numerosos poemas de sus restantes libros. Poeta patriota, dio rienda suelta a su sentimiento republicano en el vibrante *Corral de vivos y muertos* (1965), o a su punzante añoranza de España en *El desterrado ensueño* (1955). Mujer animosa, en medio de su destierro sacó fuerzas aún para cantar los objetos cotidianos y su consoladora poesía en *La hermosura sencilla* (1953), o para reflexionar con hondura sobre el sentido de su vida, el enigma de la vida humana o de la temporalidad: *Los signos* (accésit del Premio Ifach, 1952), *Debajo de la luz* (Premio Boscán, 1955), ese impresionante libro que es *Mirar al cielo es tu condena* (1957), *Los engaños de Tremont* (1971), *Las hiedras del tiempo* (1972) o *El corazón y la sombra* (Premio Fémina, 1975). Era conveniente, pues, y hasta imprescindible para Concha Zardoya, hacer una revisión sistemática de su vida, una reflexión de conjunto, unas sintéticas *memorias,* y todo esto

es *Diotima y sus edades.* La propia autora, en un apretado juicio crítico que hace de su libro, nos confirma este punto:

> *Diotima y sus edades* representa para su autora no sólo un autoexamen biográfico, una mirada retrospectiva, sino la memoria indivisa de su largo vivir, el reencuentro con seres amados ya perdidos y con autores dilectos.

Ahora bien, ¿para quién escribe este libro su autora, para los demás o para sí misma? En otras palabras, ¿este libro está escrito para dejar testimonio de sí en el tiempo, o bien para ver más claro en su interior? Este dilema, importante en toda creación literaria y fundamental en la literatura de memorias, nos parece, a nosotros, lectores, erróneo en este caso: creemos que la autora escribe simultáneamente para *su público* —es decir, para los corazones amigos que quieran escucharla con sencillez, desde un yo colectivo— y para fijar ante sí misma su trayectoria. La misma obra nos da las claves para esta interpretación. Así la *claridad* básica de este libro es indicio del deseo de la poetisa de ser comprendida por todos y sin ambigüedades. Y también la *utilización de las imágenes:* metáforas no herméticas («Los fratricidios / colgaron de los muros sus crespones». «Y mi hermano cayó (...) cercenados / sus veinte años puros, transparentes, / por aquel viento negro que barría / las ciudades y aldeas con su furia»), metonimias y símbolos de interpretación no difícil. Y el hecho de escribir también para sí, autoexplorándose y haciendo su personal balance de vida, se aprecia en el frecuente uso de versos con valor de *sentencia* («la mirada que une más que el tacto», «los sencillos placeres de los pobres», «Las coherencias últimas subyacen», «El aciago rodar hacia el No-Tiempo / existencia el minuto irrepetible», «Buscad, buscad verdades, sus filones / de asombro verdadero, gozo y pena», etc.). Y también la autoexploración se aprecia en la utilización esporádica de *símbolos personales,* claves íntimas y correspondencias entre el mundo natural y el biográfico:

¿La rama del ciprés ha sido símbolo
de tu vivir, llevada por tu mano?
¿A tus pies, un compás sin eje, roto,
ha sido alegoría inexorable?
¿Divinidades ciegas te marcaron
el camino con piedras o con cruces?

O bien estos otros ejemplos, entre muchos: «Has llegado al nivel de la tristeza, / al nivel de las aguas estancadas / que no saben fluir ni evaporarse»; «El cuerpo (...) contra pájaros / de sombra conjurada.»

De varios poemas del libro se desprende una correlación simbolista entre mundo natural y humano, como en esta «Tercera soledad»:

Y crucé sus pantanos, verdes ciénagas
habitadas por robles moribundos.
Y destrenzadas algas amarillas,
los troncos grises, náufragos, flotaban...
(¿Imagen de las almas en exilio?)

Desde una perspectiva íntima hay una vida mágica, ensoñada, de los objetos («El tacto se pasea», «los expatriados muros / se cierran hacia dentro»), vida que culmina en su afirmación del hombre («los objetos proclaman / que la vida está viva / aunque el alma lo niegue / y lo niegue el espejo»). Hay también algunos poemas misteriosos, como «Sin nada», larga enumeración anafórica de complementos circunstanciales, donde la autora ha velado el sujeto y el verbo. O bien «El "salido" de la tierra» y el bellísimo «Debajo de aquel sauce», donde los retratos de personas están tan esfumados —tan interiorizados en la subjetividad de la poetisa—, que el lector no llega a percibir la identidad de las figuras respectivas. Estos son los momentos de mayor oscuridad (dentro de la general claridad del libro), los momentos en que Concha Zardoya transmite más indirectamente sus vivencias.

Resumiendo, pues, en el repaso biográfico-poético confluyen motivaciones plurales: testimonio, contacto, autoanálisis. Y también conservación de lo vivido («No son nubes ligeras los actos ni las cosas, / ni tampoco los seres que te amaron o amaste: / se inscriben en un cielo con grabada escritura. / (...) El placer y el dolor han hallado palabras / en donde se acrecientan o, vivos, se guarecen»). Porque un peligro acecha: «todo vuelve a evadirse en un instante» en la memoria, y frente a él la escritura configura, plasma: «el poema conjuga sus verdades / con otra realidad que de la sombra / liberta lo confuso y ya disuelve / los sofismas del sueño y de la duda». Por todo ello junto, Diotima sigue escribiendo sin descanso, al dictado de sus profundidades, sin reparar en el dolor de sus manos: «El escribir les duele pero siguen / trazando los renglones que alguien dicta / desde el fondo del ser: ésas palabras...»

En el mencionado juicio que la poetisa —uno de los talentos críticos más agudos que existen hoy— hace sobre su propio libro, también aborda este aparente dilema de escritura para los demás o para sí misma: «Diotima aspira a compartir su intimidad —y su autoanálisis— con el lector posible. El diálogo —tácito o expreso— crea una relación de proximidad anímica y de participación vivencial. Su "pro-

tagonismo" es también testimonio de circunstancias nacionales e internacionales.» Aclaración magistral del dilema.

* * *

Rasgo característico de Concha Zardoya es el *orden*, la construcción rigurosa. En *Diotima y sus edades* se manifiesta en varios niveles. A nivel de *composición del libro:* el poemario consta de cuatro partes, precedidas de un poema-prólogo («La edad y la memoria») y seguidas de una especie de apéndice, «Final», el cual comprende otros tres poemas («Juego», «El cartapacio» y «Círculo final»). En las cuatro partes, que responden al subtítulo del libro («Autobiografía en cuatro tiempos»), la autora expresa recuerdos e impresiones de su sensible infancia, de su encendida adolescencia-juventud, de su estoica madurez y de su serena ancianidad. Y lo hace con un número aproximado de poemas: 26, 22, 28 y 22, respectivamente.

A nivel de *expresión métrica:* casi todos los poemas de *Diotima* son sueltos, sin rima. (Los cinco poemas excepcionales son asonantados, con asonancias discretas, apenas visibles; sólo en «Antigua voz» adopta la forma del terceto encadenado —si bien heterométrico y asonante: 11-7-11 sílabas—, y en «El puente levadizo», la del soneto asonantado). El verso suelto, sin embargo, es rigurosísimo: cuando la autora adopta una forma estrófica se atiene a ella estrictamente: la séptima de endecasílabos sueltos —novedad métrica, frecuente en el libro—, el tercetillo heptasílabo suelto, el soneto shakespeariano blanco, la décima de heptasílabos sueltos, las quintillas o los quintetos sueltos, la original silva de heptasílabos y tetrasílabos, o la de pentasílabos y trisílabos, etc. Precisamente sobre el orden métrico también la poetisa nos ofrece un comentario importante:

> En cuanto a la forma, prevalece cierto rigor métrico, como consciente *criba* de excesos verbales, imprecisiones y redundancias. Este rigor *favorece* también la intensificación idiomática y la profundidad expresiva de conceptos y abstracciones simbólicas. El verso blanco, sin embargo, liberta al poema.

Y junto con el orden, ligada a él, la *variedad*. El orden en Concha Zardoya no es encorsetamiento nunca. Continuamente está variando las estrofas y los metros, tomando algunas de la tradición castellana e inventando otras, siempre en ajuste perfecto con el impulso poético.

* * *

Finalmente, ¿por qué Diotima y no Concha? La identidad está claramente expresada por la poetisa en el terceto que cierra el libro:

Asume el alter ego *a la persona*
y es idéntico al alma que transvive:
cuando firmas Diotima, firmas Concha.

¿Quién es Diotima? Según Platón *(Banquete)*, la que enseñó a Sócrates la profunda doctrina del amor. Según Hölderlin («An Diotima», «Diotima», *Hyperion*, etc.), la Amada, el testimonio de su vida anterior, la restablecedora de la perdida unidad. Sin embargo, Concha Zardoya nos previene al final del mencionado epílogo crítico: «Esta Diotima —no la de Sócrates ni la de Hölderlin— se identifica poéticamente con quien ha escrito estos versos.» Si nuestra interpretación es, pues, correcta, Diotima es una figura mítica de la autora, con suficientes puntos en común para la asimilación o el reconocimiento de sí misma en ella.

A nuestro modo de ver, Diotima-Concha es una mujer dotada espléndidamente para el amor (con sus exaltaciones y sus dolores) y para el conocimiento. Todo encauzado y bajo las apariencias de la normalidad y la pobreza. Una mujer que nace «como todas las niñas», que sufre en su carne —como tantos españoles— la guerra y el exilio y que vuelve en su tercera edad a su amada patria para en ella «llegar a ser tierra un día», confiando en «el melódico amor que no se pierde», porque «sensibles y seguros, los amantes transviven». Sólo el amor escapa a la muerte, nos dice Diotima-Concha, como sus homónimas.

Libro testimonio, meditativo, humanísimo. Magistral libro, *Diotima y sus edades*, que sólo puede llegarse a escribir tras una vida consagrada al amor, al conocimiento y a la poesía.—*ISABEL PARAISO (Núñez de Arce, 21, 4.º E. VALLADOLID-2).*

UN FIEL AUTORRETRATO

HENRY MILLER: *Cartas a Anaïs Nin.* Editorial Bruguera.

Las cartas de Henry Miller a Anaïs Nin recogidas en este volumen abarcan un período de quince años, desde 1931 hasta 1946. Miller nació en 1891 en Nueva York. Allí estudió y trabajó en el Ayuntamiento, en

una fábrica de cementos y en una compañía de telégrafos. En 1930 se trasladó a París para dedicarse exclusivamente a escribir. Regresó a Estados Unidos en los años de la segunda guerra mundial. Murió en su residencia de California en 1980.

En estas *Cartas a Anaïs Nin,* su gran amiga y confidente, Miller nos legó, pensando que jamás se publicarían, una imagen inédita y cautivante de su personalidad humana y artística, más real que aquella que a menudo ha sido ensombrecida por determinados aspectos de su arte. Cuando contaba treinta y tres años emprendió la tarea de escribir como un profesional. Pero tal como él mismo ha recordado, desde esos tiempos «en que empecé a ejercitarme en el arte, como suele decirse, y hasta 1934, nada de lo que había escrito fue publicado, a excepción de tres o cuatro textos breves en revistas de ninguna importancia».

Miller tenía amigos y relaciones con americanos en París, y a menudo dependía de ellos para la supervivencia, en su búsqueda de «inspiración e iluminación», pero, sin embargo, gravitaba en él con verdadera fuerza lo que se podría denominar el elemento *europeo,* los verdaderamente marginados, desheredados y desencantados que, por su propia elección o por necesidad política, se habían separado de sus raíces y buscaban refugio en otras culturas, los nuevos *internacionales* carentes de una Internacional. Pero también trató de ir más allá del inevitable *ghetto* que constituía la comunidad de los expatriados, mediante sus incursiones en la vida social que le entusiasmaba. Se sentía como en su propio hogar en las casas de los nativos, los otros marginados, los trabajadores de uniformes azules, las prostitutas y todo un mundillo equívoco. «En París me hallé a mí mismo, como hombre y como artista», afirma Miller.

POLOS DE DISTINTO SIGNO

El autor de las *Cartas* conoció a Anaïs Nin al poco tiempo de instalarse en la capital francesa. Ella vivía por entonces en Louveciennes, una tranquila aldea situada sobre una colina desde donde se podía ver París y el Sena. A primera vista, una y otro parecían tener muy poco en común. Sus temperamentos, sus actitudes ante la vida, sus mundos, eran del todo diferentes. Por un lado estaba aquel vagabundo, un calvo autor americano que había aceptado y aprendido a vivir en un mundo asqueroso, que se había enrolado con los marginados. Por otro lado estaba aquella protegida hija de español, la *niña-mujer* del mundo que, a pesar de las penalidades soportadas, jamás había clau-

dicado en su empeño de rodearse de un entorno que fuera armonioso, bello y lleno de colorido.

Como artistas también parecían tener muy poco en común. En tanto que Anaïs Nin, como escritora y como mujer, estaba comprometida en lo que se llamó el *descubrimiento del espacio interior*, Miller anhelaba una explosión autobiográfica. El mismo se atiborraba del mundo exterior, el mundo de las calles y de las gentes vulgares, para escupirlo después, transformado, revitalizado y renacido dentro de una modalidad propia del siglo XX. Mientras que Anaïs Nin buscaba con avidez la posibilidad de experimentar la realidad que yace bajo la superficie, la realidad del sueño y de las innumerables facetas del carácter, Miller amalgamaba, sintetizaba, caricaturizaba y yuxtaponía en su empeño de descubrir un nuevo mundo.

Sin embargo, más allá de estas diferencias que saltan a la vista, las cartas también traslucen que había profundas afinidades. Autodidactos ambos (Miller había abandonado el City College después de una breve temporada; Anaïs había estudiado al margen de cualquier sistema académico), vorazmente curiosos, insatisfechos con los medios convencionales de expresión. Una y otro buscaban nuevas formas que abarcaran la nueva realidad del presente siglo.

LO ANTIGUO Y LO NUEVO

Otro aspecto importante que motivó esta relación fue el que si Anaïs debió haberle parecido a Henry la corporización de todo lo *europeo*, él, a su vez, significó para ella la esperanza de esos rasgos positivos de América: energía, entusiasmo y voluntad de acción. Anaïs Nin escribió en el prefacio del primer libro publicado de Miller gracias a su incondicional apoyo:

> He aquí un libro que, si tal cosa fuera posible, podría renovar nuestro apetito por las realidades esenciales. La nota predominante puede parecer la amargura, y hay en él amargura hasta la saciedad. Pero también contiene una salvaje exuberancia, una loca jovialidad, una gran fuerza verbal, un gusto extraordinario y, por momentos, un verdadero delirio. Un continuo vaivén entre todos los extremos, con desnudos párrafos que saben a descaro y dejan el regusto del vacío. Está más allá del optimismo o del pesimismo.

De las ciento noventa y siete cartas que componen este volumen, seleccionadas de entre un *corpus* mayor de correspondencia, más de la mitad fueron escritas en Europa, la mayoría de ellas entre los años 1931 y 1934, y entre 1938 y 1939, períodos durante los cuales Anaïs

y Henry vivieron en lugares distintos. Muy pocas cartas parecen haber cruzado entre los años 1935 y 1938, cuando ambos escritores se encontraban en París. Esta colección de cartas es, en rigor, un monólogo, el relato que el mismo Miller hace de aquellos quince años decisivos de su vida: Su denodada lucha por ver publicada su obra, la penuria económica que siempre le abrumó, su asombroso poder de evocación, su rebeldía contra Estados Unidos y su fascinación por Europa, su postura pacifista ante la segunda guerra mundial y su aversión hacia Alemania, son las notas dominantes de este autorretrato que viene a ser su epistolario.

> Desearía que despertase su interés —escribe Miller a Anaïs cuando por primera vez le entrega para leer sus escritos—. He recibido con calor la hospitalidad, la simpatía y amistad que usted ha mostrado hacia mí. Al mismo tiempo me siento muy susceptible: un temor de no ser bien comprendido o algo tal vez menos definitivo y rudo que esto, pero afín. No quiero que piense que tengo un espíritu deleznable. Por otra parte, no me interesa suavizar mis escritos, hacer una defensa y tal. Quiero que valgan (o se derrumben) por sus propios méritos. Sé que han de revelar mucho acerca de mí y de todo aquello para lo que no tengo respuesta. Siempre me conocerá mejor la gente que yo mismo.

UNA CONSTANTE LABOR DE AUTODESCUBRIMIENTO

Roto ya el primer hielo, escribe Miller a Anaïs:

> Me ha hecho reír al hablar de Casanova. Usted aún no sabe cómo son los hombres, con perdón. Yo soy bastante normal. Es verdad que nado en un perpetuo mar de sexo, pero las aventuras actuales son bien escasas. Creo que más bien se trata de que siempre estoy dispuesto a amar, siempre hambriento de amor. Y hablo de amor, no de sexo. Y no me importa saturar mi obra con él —me refiero al sexo—, porque no le tengo miedo y casi deseo ensalzarlo y predicar sobre él.
>
> Y con un breve salto, comprendí que los psicólogos tienen más razón que yo —escribe Miller a Anaïs, comunicándole la filosofía de fondo que mueve su literatura—, porque de verdad no existen más que unos pocos esquemas fundamentales para todo lo esencial del comportamiento humano. También comprendí que los problemas vitales son muy limitados, que eso es una pena, que la función de un artista es la de acrecentar esos problemas, causar cataclismos mentales, hacer que la gente se vuelva arisca y libre, de modo que haya más dramas en sus vidas, más ventanas por donde mirar dentro, un resplandor rojizo más intenso para ver desde el tren. Vi que la única excusa que tenía para escribir era escribir algo tan perturbador, tan volcánico, que América o Europa no pudiesen seguir siendo las mismas después de ello.

Con el vivir y el pasar del tiempo, Miller va descubriendo el mundo que le rodea, hasta el mes de septiembre de 1939, en que escribe a su amiga Anaïs para comunicarle que ha descubierto el meollo:

> He comprendido de pronto que el universo es una única cosa: ¡luz, luz, luz! Y también he comprendido algo más: ¡la luz y la oscuridad no tienen existencia real! En este gran vacío —el espacio—, en el que todo flota, existe una energía sin nombre que, alternativamente, es luz, calor, movimiento, etc.: todo aquello que somos capaces de hacer, nombrar o usar una vez que lo hemos abarcado. Sea cual fuere nuestro mundo, representa el grado máximo de nuestra penetración de este vacío sin fin, que, nuevamente, no es vacuidad, sino su verdadero opuesto.

A finales de la segunda gran guerra, la fama de Miller —que ha sobrepasado los cincuenta años de edad— es ya mundial y su nombre tiene prestigio internacional. Aquello que había comenzado en 1931, cuando el autor de *Trópico de cáncer,* lleno de vacilaciones, dio su obra a leer a Anaïs Nin, su maestra, como él la llama: «Tú has sido mi maestra; no Rank, ni siquiera Nietzsche ni Spengler —escribe Miller en su epistolario—. Desgraciadamente, ellos son los que gozan de reconocimiento público, pero ellos no poseen más que el esqueleto muerto de la idea. En ti está lo vivificante, el ejemplo viviente, la guía que me ha conducido a través del laberinto del yo para desenmarañar su núcleo central, para facilitarme un acceso a los misterios.»—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

ROSARIO HIRIART: *Un poeta en el tiempo: Ildefonso Manuel Gil.* Diputación Provincial, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1981, 254 pp.

Primer libro dedicado por completo al estudio de la obra lírica de Ildefonso Manuel Gil: tarea que se había postergado exageradamente si consideramos tanto el largo período que abarca cuanto su volumen e intensidad. Hemos de recordar que en cincuenta años de trabajo, casi ininterrumpido, Gil ha publicado 16 libros de poemas y dos antologías, y esto sin contar las otras vertientes de su producción que abarcan la crítica y la narrativa.

Pues bien, esta publicación viene a satisfacer parte de la deuda que una omisión reiterada había generado.

Un poeta en el tiempo: Ildefonso Manuel Gil se articula en siete partes de muy diferente densidad y paginado, yendo desde la biografía hasta la bibliografía, incluyendo en ese perímetro la producción poética total del escritor. La aproximación que el libro quiere no se realiza solamente en la poesía de Gil, sino también en el hombre, y así lo especifica la profesora Hiriart:

> He afirmado más de una vez que la mejor biografía de un escritor son sus propios escritos. En ellos —poemas, narraciones, ensayos— están sus experiencias, el verdadero sentido de su existencia individual. Pienso, no obstante, que estos apuntes biográficos pueden ayudarnos a establecer una conexión válida entre determinados hechos de la vida de Ildefonso Manuel Gil y su creación poética, ya que, como veremos, Gil está en estrecho contacto con el mundo, con el hombre de su tiempo, y desde sus comienzos procura darnos su testimonio inmediato de poeta (p. 20).

Este trabajo será, entonces, estudio de una poesía, de una poética y de una vida, aspectos que se ponen en contacto íntimo —como no podía ser de otra forma— en la obra de Gil. Y el resultado es que el escritor se nos muestra actualizado, por lo menos, en un doble aspecto. Por una parte, se le puede observar coherente con su entorno y consigo mismo, coherencia que fue lucha y que hoy es claridad y, por otra parte, coherencia que es actualidad, y esto tanto en su manera de resolver la problemática creativa como en la forma de valorar su tiempo y el de su generación. Veremos ejemplos de ello.

La primera parte del libro señala el lugar generacional del poeta, para hacer en la segunda una abocetada biografía. Es que, nacido en 1912, Ildefonso Manuel Gil pertenece, sin lugar a dudas, a la *Generación del 36* (1); él mismo declara: «Si es una realidad histórico-literaria, yo soy miembro de ella. Y si no existe, soy un escritor que anda desvalido, sin ninguna sombra a que acogerse.» A este mismo respecto había dicho el escritor en un artículo de homenaje a Luis Felipe Vivanco: «... la relectura me produjo un especial estado de ánimo y de sentimiento en el que se confundían la admiración, la amistad y una profunda tristeza que volvía a extenderse desde su muerte a su poesía y a la vida de todos nosotros, poetas españoles que de un modo u otro seguimos siendo víctimas de la guerra civil» (2).

---

(1) A pesar del tiempo transcurrido, no hay aún consenso general acerca del nombre que ha de llevar este grupo de escritores. La profesora Hiriart cita siete de ellos: «Generación del 35», «Generación de la guerra», «Generación de la revista *Escorial*», «Generación del 36», «Generación escindida», «Generación destruida» y «Generación perdida».

(2) Ildefonso Manuel Gil: «En torno a un poema de Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mayo 1976, núm. 311.

Esto nos hace retrotraer a otro problema que mantiene aún muchos vacíos y dudas: la *Generación del 36*. Esta amplia promoción de escritores ha sido pospuesta muchas veces —y aun se puso en tela de juicio su existencia (3)—, aunque de ella afirma Gil, como lo han hecho Luis Rosales y otros, que impidió «que el vacío ideológico que pretendió crear el franquismo fuera completo» y que hubo de salir del silencio «a fuerza de abnegación y no sin dejarse jirones de dignidad, a cambio de poder cumplir su misión de continuidad cultural y de abrir cauces a la convivencia». Lamentamos que la profesora Hiriart —aunque no fuera su objetivo específico— no abunde en páginas y detalles cuando de ese tema trata, pues nos parece muy necesaria la sistematización y valoración últimas de este grupo: generacional: amplia y empeñosa tarea de reciclaje que se vuelve más que deseable.

La obra poética de Gil será el tema de la tercera parte y en ella se ha de destacar el estudio del tiempo: tiempo de alegría y tiempo de sueños; tiempo de guerra, de dolor y de angustia; tiempo de muerte y tiempo de perdurar; pero también tiempo de esperanza y de lucha por una vida que tiene belleza y exige dignidad. En el final de esta parte se agrega el análisis de algunos poemas no recogidos en libros y de otros que son aún inéditos. Es probable que algunos de estos ítems pudieran ser enriquecidos.

En medio de unos breves apuntes finales y el apéndice se halla la parte quinta del libro: «Conversaciones: Vida y creación literaria». Allí tenemos ocasión de acercarnos al hombre a través de su propio testimonio. Y veremos que lo que nos acerca al hombre nos aproxima también al tiempo —dialéctica manera de compenetración—, y si ese tiempo es aún nuestro lugar o es posible que lo sea, podrá iluminar zonas todavía turbias, débiles reductos de la aprensión o del conformismo que hoy nos acucian. Ildefonso Manuel Gil, apoyándose en las muchas y variadas preguntas de la profesora Hiriart, se explaya en su peripecia vital y deja fluir su pensamiento. Sabemos de su infancia y de su juventud, de su vida familiar y de su tierra. Este español residente en los Estados Unidos —donde es profesor— no ha perdido el arraigo a su tierra, a su gente, a sus costumbres y a sus creencias:

> —Sí, por la huella que Aragón ha dejado en mí, por el hecho de que entre mis grandes admiraciones estén Gracián y Goya, por tantos recuerdos..., es Aragón materia frecuente en mi obra poética y novelesca. Pero no un Aragón abstracto, una patria política, sino determinados lugares suyos. La mayor parte de mis poemas

(3) Pero el problema no acaba aquí, porque hay quienes —como Guillermo de Torre— niegan su existencia (cfr. p. 13).

han sido escritos allí y «desde allí». Pero siendo tan aragonés, no soy nacionalista culturalmente. Quiero que en la raíz estén esas tierras, pero no concibo fronteras para la cultura (p. 209).

El escritor va pautando su vida, sabemos de sus primeras lecturas y de sus inicios literarios. También nos acercará su terrible experiencia de la guerra civil, sus ocho meses de cárcel:

—La prisión era realmente horrible, pero el sentimiento de fraternidad entre los presos era algo conmovedor y fortalecedor. Eramos muchos, desde un abogado, diputado a Cortes, hasta un campesino analfabeto; desde un médico y un cura hasta peones de albañil anarquistas; desde un anciano jubilado hasta dos niños de quince años. Desde el alcalde y presidente de la Diputación hasta un limpiabotas. A ellos está dedicado un poema, cuya materia son ellos mismos, de mi libro *Poemas del tiempo y del poema.* Lo de decir que éramos hermanos es una exacta connotación (p. 212).

Y el hombre que como tantos buscó otros cielos bajo los cuales poder vivir y pensar explica el porqué:

—... ya no podía respirar de tanto asco y tantas frustraciones, y había cumplido los cincuenta años y todo estaba tan enmarañado. Había intentado salir del ámbito franquista en 1937 y 1938, fracasando al hacerse imposible el plan. Otra vez en 1948 y tampoco pudo ser (p. 232).

Esto ha de vincularse necesariamente a la explicación que nos da respecto a la producción literaria intra y extrafronteras:

—... Las diferencias esenciales (de estas dos literaturas) son siempre de personalidad literaria y humana. De las generales, las más importantes son:

a) Los exiliados podían escribir sin limitaciones, sin censura.

b) Pudieron estar en contacto directo con la literatura universal; durante muchos años todo lo mejor llegaba a la Península con retraso.

c) La censura impedía no sólo las referencias políticas no *triunfalistas,* sino el mero planteamiento del adulterio, del suicidio y otros tabúes; incluso, a veces, simples menciones de personas no gratas al régimen.

Las preguntas giran también sobre la España de hoy; la profesora Hiriart le consulta sobre su impresión al regresar a su patria a los pocos meses de la muerte de Franco:

—Encontré más pornografía que en la calle 42 de Nueva York. Pero los mismos Ayuntamientos, etc., que había nombrado el fran-

quismo y todo su aparato estatal. Claro que también había ya visibles diferencias: al día siguiente de llegar asistimos a un homenaje a Antonio Buero Vallejo, una cena con centenares de asistentes. Los discursos, casi todos, no hubieran sido posibles un año antes; ni siquiera la convocatoria del homenaje. El discurso de Buero fue de una admirable dignidad (p. 235).

Y con respecto a la perspectiva que le ha dado el tiempo a partir de la experiencia vital y dolorosa de la guerra civil dice:

—Si las condiciones geopolíticas no fueran tan absolutamente distintas, creo que ya habría habido un golpe derechista como el del treinta y seis. La historia de España es eso. Por fortuna los conservadores van a tener que reconocerlo y organizar una derecha que no justifique la quema de herejes. No es tan fácil, y gran servicio harán en España los políticos derechistas que lo consigan (p. 238).

—Los cambios han de ser básicos y no sólo ornamentales. Pero es hermoso que se haya evitado el baño de sangre que muchos temíamos y algunos deseaban (p. 235).

También muestra que sus ideas políticas se generan en un amplísimo campo, cuyo denominador común es el mismo humanismo que respira toda su poesía:

—No soy sectario; me avergonzaría de mí si lo fuese. No pondría mi poesía a la sola cata de un programa político. Aunque sucediera —no es actualmente mi caso— que el hombre en sí llegara a afiliarse. En todo caso sería a la izquierda, exigiendo respeto a la libertad individual; cualquier totalitarismo y cualquier apelación a la violencia o cualquier atentado contra la dignidad personal me parecen execrables (p. 224).

Cuando Ildefonso Manuel Gil habla de su poesía se explaya con la misma calurosidad y de esta manera sostiene que «ocho poemas de cada diez han sido escritos por necesidad auténtica, desde la entraña del ser». Y luego frente a una pregunta precisa intenta profundizar en esa «necesidad auténtica» que lo lleva —empuja, podría decirse— hacia la escritura:

—... A veces me he preguntado: ¿por qué sigo escribiendo?, y la respuesta podría ser otras preguntas: ¿por qué respiro?, ¿por qué amo tanto a mi mujer, a mis hijos, a mi hermana, a mis nietos, a todos mis amigos?, ¿por qué sigo creyendo en la dignidad del hombre, pese al pacto ruso-germano, pese a los campos de concentración nazis con sus hornos crematorios de judíos, pese a la opresión rusa de Budapest y a la intervención norteamericana en Vietnam, pese a Hiroshima y Jonestown (Guyana)?, ¿por qué es

tan hermosa una gota de rocío sobre una hojita de hierba? Y otras más incisivas y aún más escabrosas. Escribo para hacer todas esas mismas preguntas. Por necesidad y por invalidez (p. 220).

Quizá sea esto lo que hace que sus temas predilectos estén adscritos siempre a sentimientos nobles y dignos:

—El amor y la amistad; la alegría elemental de vivir; el dolor y la muerte; la fraternidad entre los hombres del mundo; la libertad personal. La unidad del tiempo en la memoria, la familia y la tierra son dominantes en mi poesía. También la misma poesía como materia poética (p. 216).

Y sobre el final de las conversaciones este hombre, que integra una generación tan golpeada, tiene algo más que enseñarnos. Nos muestra el camino —¿es que existirá otro que lleve a buen puerto?— de la convivencia y de la tolerancia. Dice lo que espera de sus hijos:

—... Espero que hayan aprendido a ser dignos. A no usar la violencia, ningún tipo de violencia, contra nadie. A ser ellos mismos, pero sintiéndose siempre solidarios con los demás. Y a buscar en la vida toda posibilidad de alegría inocente. No lo es la que se tiene desentendiéndose de la desgracia ajena (p. 239).

¡Es que resulta tan difícil y frustrante como inhumano bailar —como en aquella memorable viñeta de puro humor negro de Quino— al compás de la música de las armas y de su violencia!—*J. M. GARCIA REY (Pza. Luca de Tena, 2, 1.º D. MADRID-7).*

EN TORNO A ILDEFONSO MANUEL GIL, EL HOMBRE Y SU POESIA

El título del nuevo libro de Rosario Hiriart, *Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil* (*), nos proporciona una orientación segura para su lectura a la vez que revela la postura teórica que impulsó su creación. Es un estudio sobre el hombre-poeta dentro de su poesía y también fuera de ella. Por eso resulta tan apropiada la impresionante fotografía del poeta que luce la portada en que la intensidad de la mirada, la expresión de penetrante inquietud y el contraste de luz y oscuridad ya anuncian la actitud vital reflejada en sus versos.

(*) Zaragoza, Diputación Provincial, Institución «Fernando el Católico».

Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil, es el primer libro dedicado a este notable escritor aragonés cuya bibliografía, por su cantidad y por su calidad, merecía ya un estudio orgánico; sin duda este libro, que se ocupa, como indica su autora, de su labor poética y no la novelística y crítica, dará ímpetu a otros investigadores en el futuro. El libro es en parte una biografía literaria en que se combinan la voz del hombre en las *conversaciones* transcritas, la voz del artista en sus poemas y el comentario de Rosario Hiriart para darnos múltiples perspectivas. El texto está dividido en las siguientes secciones: «El hombre y su generación», «Apuntes biográficos», «Creación poética», «Apuntes finales», «Conversaciones», once fotografías, un apéndice acerca de variantes en el nombre del poeta y una extensa bibliografía primaria y secundaria.

Para Hiriart la poesía de Ildefonso-Manuel Gil está tan íntimamente arraigada en su experiencia vital, que conviene explicarla en términos de su personalidad, carácter y sus «vivencias sin olvido». Su propósito es acercarse al autor para así conocer mejor su obra, reconociendo que «muchas son las teorías de crítica literaria acerca de la relación entre el escritor y su obra; nosotros creemos en la constante interacción entre el uno y la otra» (p. 199). Uno de los instrumentos que maneja Hiriart con suma destreza es la entrevista o conversación. Si bien los adelantos técnicos de este siglo han permitido al crítico literario la posibilidad de registrar complicados elementos lingüísticos a través de computadoras y captar las palabras espontáneas de los escritores con la grabadora, estos tipos de estudios derivan su verdadero valor para la investigación literaria de la visión y la habilidad del que emplee las máquinas en busca de datos que nos ayuden a comprender mejor la creación y sus procesos. Nadie aventaja a Rosario Hiriart en el género de la conversación literaria, según nos ha demostrado anteriormente en su libro *Lydia Cabrera, vida hecha arte*, y en su libro aún inédito, *Conversaciones con Francisco Ayala*. Dialogante implacable, hábil y simpática, sabe hacer preguntas breves, incisivas y, sobre todo, interesantes, que despiertan en el autor entrevistado el deseo de hablar, de explicarse, de compartir con ella —y, por consiguiente, con nosotros— sus experiencias e ideas. Rara vez nos es permitido oír a los grandes autores hablar informalmente de su vida y sus obras con esta enorme simpatía con que se habla a los buenos amigos. Las conversaciones están divididas en los siguientes apartados: «Recuerdos de infancia y juventud», «Aragón», «Teruel. Vida familiar», «Creación literaria» y «Gustos personales, lecturas, aficiones...». Forman en conjunto una cantera inagotable para buscar las experiencias vitales que nutren la poesía de un autor que se carac-

teriza como «un sentimental empedernido» (p. 231), una cantera que Hiriart examina con certeros criterios.

El segundo elemento en el título del libro de Rosario Hiriart es de óptima importancia, pues en él se señala que Gil es «un poeta en el tiempo». Este tiempo también se presta a aproximaciones múltiples, puesto que Hiriart discute la relación de Gil con sus tiempos, la llamada generación del 36, y la modernidad poética. El tiempo aparece en la vida del autor en las diversas épocas que percibe Hiriart como significativas al reflejarse en la poesía. Y, sobre todo, el tiempo es un tema constante en los poemas de Gil hasta convertirse, según demuestra la autora, en una preocupación obsesiva. Es un tema modulado por distintos tonos, abarcando el recuerdo, la infinitud, el futuro, o una sola unidad en sus versos. En sus «Apuntes finales», Hiriart reconoce que el tiempo es el gran tema de Gil, y en este sentido quisiéramos apoyar su tesis con la observación de que los títulos mismos de muchas de sus obras reflejan esta honda preocupación, de un modo explícito al referirse al tiempo o sus componentes en *Las horas situadas* (1946), *El tiempo recobrado* (1950), *Cancionerillo del recuerdo y la tierra* (1952), *Los días del hombre* (1968) y *Poemas del tiempo y del poema* (1973), y también de modo implícito en *Poemas del dolor antiguo* (1945), *Huella del linaje* (1950) y *Elegía total* (1976), que aluden al paso del tiempo.

Al considerar las aportaciones de *Un poeta en el tiempo* al estudio de Gil y su poesía, hay que señalar que Hiriart presenta una enorme cantidad de material valioso y nuevo, que incluye versiones preliminares de algunos poemas publicados, un poema censurado, composiciones publicadas, aún no recogidas en libros, y versos inéditos. La autora reproduce muchos poemas con amplias muestras que nos permiten comprobar sus observaciones con toda plenitud. Parece reconocer la importancia del contacto inmediato e insustituible con el texto mismo, sin el cual las disquisiciones críticas se arriesgan a convertirse en evocaciones vagas, desligadas del texto. El procedimiento empleado por Hiriart es combinar la presentación misma de selecciones claves con comentario que incorpora oportunas referencias a otros críticos.

Hiriart nos guía por la poesía de Gil (ofrecida cronológicamente, como conviene hacerse tratándose del primer libro crítico sobre este autor), señalando algunas constantes en su obra. Una de éstas es la expresión de su actitud hacia la poesía misma, o sea hacer del arte el tema del arte. En vista del hecho de que Gil sea, además de poeta, perspicaz crítico literario, los ejemplos de autocaracterización que

encontramos tanto en sus poemas como en sus conversaciones con Hiriart adquieren aún mayor significación. Veamos, pues, cómo se combinan la conversación de Gil, el comentario de Hiriart y la poesía en sí para rendir una pluralidad de perspectivas en torno a las constantes en la creación giliana:

Gil reconoce continuidad en su voz poética en unos versos reproducidos de su *Cancionerillo del recuerdo y la tierra*, página 134 (1952):

> *Y como yo voy conmigo*
> *mi voz es siempre la misma*
> *aunque el son sea distinto.*

En una conversación, Gil admite que su estilo ha cambiado a través de los libros, pero manteniéndose como eje su condición humana, su personalidad. Preguntado acerca de constantes en sus temas y estilo, señala la coexistencia de formas estróficas y la versificación libre, la invención de un personaje para establecer la perspectiva de la obra, el tema familiar, humanismo, preocupación social, el amor y la amistad, la alegría elemental de vivir, el dolor y la muerte, la fraternidad entre los hombres del mundo, la libertad personal, la tierra, la misma poesía como materia poética y la unidad del tiempo en la memoria. Para Rosario Hiriart los poemas de Gil «cantan a la tierra, al hogar, al amor a la esposa y a los hijos, a la fraternidad de los amigos, a la consideración filosófico-poética del transcurrir del tiempo, a la muerte, a Dios, sin que falte la poesía de inquietud social» (página 39). También nota la continuidad de formas estróficas al lado de la versificación libre, notas surrealistas, humanismo; la variedad de estructuras, temas, perspectivas y tonos aun dentro de un solo poemario; la tendencia a la revisión de poemas ya escritos, y huellas machadianas y unamunianas. Ella trae también las aportaciones de otros críticos que han tratado la obra giliana, con amplias referencias y citas para completar con comentarios suyos y ajenos la visión del poeta en su obra. Aunque se note en las observaciones de Gil y en las de Hiriart muchas coincidencias en cuanto a la visión de las constantes poéticas, las diferencias son igualmente interesantes, sobre todo las que se refieren al tiempo, porque es sólo cuando Hiriart afirma que piensa «que el tema básico de su obra poética (al menos de sus libros más recientes) es el tiempo» (p. 219), que el poeta parece darse cuenta del hecho, reconociendo: «Creo que tiene usted razón, el tiempo es uno de los temas básicos en mi poesía» (p. 219).

Otra de las notas reiteradas que Hiriart encuentra en la poesía de Gil es el salto de lo personal a lo colectivo. Podemos verlo con

particular claridad en «El poema del hijo», de *Poemas del dolor antiguo* (1946), donde el nacimiento de su hijo lo conduce a una meditación de alcance plenamente universal:

Gracias a ti, a vosotros los hijos de los hombres,
el tiempo se somete como un pájaro herido
que se acoge al refugio caliente de la mano,
temblorosas sus alas del palpitar del cuerpo.

Del mismo poemario es «Proclamación de la esperanza», en que el poeta «reflexiona en un dolorido monólogo sobre el destino humano, sobre su propio destino. Desde la subjetividad cercana del hijo, cantada de forma delicada y enternecedora, Gil pasa a una meditación profundamente objetiva sobre el destino del hombre» (p. 113):

Y todo eso, que es mío, vivirá sin mi vida;
derramadas señales de mi vivir lejano,
renaciendo en las vidas nacidas de la mía,
lo mismo que en mi vida hay llamadas antiguas
de los que me soñaron, igual que sueño ahora
la sangre de mi sangre, vencedora del tiempo.

Podemos ver en este poema, dentro del tema del hijo, ciertas implicaciones para el arte de Gil, puesto que el poema, hijo espiritual del artista, también tendrá que desprenderse del poeta —«vivirá sin mi vida»— y aun de las vivencias particulares y personales que lo produjeron. El libro de Rosario Hiriart nos da abundantes muestras de estas vivencias tan esenciales que definen y configuran la poesía de Gil, y esperamos que dé impulso a otros estudios que lo complementen, porque esta poesía merece ser juzgada también por su valor intrínseco e independiente del poeta, como hijo suyo, pero hijo autónomo. En esta vena Hiriart señala el uso de símbolos reiterados, pero variables como el pájaro, la sangre, la tierra y el agua, y de recursos surrealistas, y en otras ocasiones hemos estudiado la técnica de contrastes que emplea. Podrán ser útiles estudios estructuralistas que examinen el lenguaje poético de Gil, la sinestesia auditivo-visual, su manipulación de los tiempos de los verbos (los participios y los gerundios, por ejemplo), la ficcionalización de la voz poética y otros insistentes recursos poéticos que definen su individualidad tanto en la forma como en el fondo, aun cuando éstos van entrañablemente unidos en Gil, como Rosario Hiriart deja ampliamente demostrado.— *ESTELLE IRIZARRY (Georgetown University. WASHINGTON, D. C. 20057).*

ELENA PAEZ: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, tomo I, A-G, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, 466 pp. y 992 ilustraciones fuera del texto.

El grabado ha venido suscitando un consumo masivamente popular y una reducida investigación erudita. La difusión del grabado popular no tiene equivalentes en la investigación historiográfica; en general, su estudio suele ser muy reducido, especialmente en nuestro país, y suele orientarse por caminos ajenos a los de la historia del arte: la antropología, el folklore, la historia política y social, etc. Por otra parte, las investigaciones eruditas existentes suelen ocuparse del grabado en cuanto reproducción de obras escultóricas y pictóricas y fuente de las mismas. En este caso se prescinde de un rasgo que creo fundamental: el grabado no es ni la simple reproducción de una imagen artística ni, tampoco, su degradación popular; el grabado es la posibilidad misma de una nueva imagen, ni reproductora ni degradada, sino distinta, con elementos formales y técnicos, significativos, nuevos. En los últimos tiempos empezamos a asistir a un cambio en las concepciones tradicionales. Una obra como la de M. Melot, A. Griffiths, R. S. Field y A. Béguin, *L'estampe* —Genève, Skira, 1981—, plantea en forma problemática muchas de estas cuestiones, pero el cambio es lento, más aún en países que, como el nuestro, cuentan con una muy parca tradición bibliográfica sobre la materia. Aquí la tarea inicial parece más *primitiva* y también más perentoria: aportar datos que permitan una primera aproximación a la historia del grabado y los grabadores, sentar las bases para un estudio e interpretación debidamente fundados.

En este campo destacan algunas publicaciones recientes, como la *Historia del grabado en España*, de A. Gallego (1); los trabajos monográficos de Juan Carrete Parrondo, en especial su *El grabado calcográfico en la España ilustrada* (2), los estudios locales de F. Izquierdo, A. Moreno Garrido, J. Pérez Calín, V. Ferrán, etc. (3), a los que hay que añadir el conocido *Grabados populares españoles*, de A. Durán-Sampere (4), que debe ser cuidadosamente revisado, así como la exposición *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa* (Madrid, diciembre 1981-febrero 1982) —quizá la empresa más ambiciosa en este te-

(1) Madrid, Cátedra, 1979.
(2) Madrid, Urbis, 1978.
(3) F. Izquierdo: *Grabadores granadinos*, Madrid, 1974; *Xilografía granadina del siglo XVII*, Madrid, 1975. A. Moreno Garrido: *El grabado en Granada durante el siglo XVII*. *La calcografía*, Granada, 1976. I. Albert: *Grabadores de Alicante y su provincia*, Alicante, 1958. J. Pérez Calín: *El grabado y grabadores murcianos*, Madrid, 1967. V. Ferrán: *Historia del grabado en Valencia*, Valencia, 1943.
(4) Barcelona, G. Gili, 1970.

rreno—, y la obra que ahora comento, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, cuyo primer tomo acaba de editarse. Basta echar una ojeada a las referencias bibliográficas utilizadas por Elena Páez para darnos cuenta de la penuria que existe en este terreno. La mayor parte de las publicaciones referenciadas son obras de carácter general, catálogos de exposiciones e instituciones e inventarios, con la particularidad de que muchas veces no es sino la misma referencia repetida, cuyo origen se encuentra en Cean u Ossorio, cuando no en el *Manual* de Vindel o en el diccionario de Thieme-Becker: la repetición de una referencia no enriquece el asunto —obra o autor— indicado; se limita a repetirla y repite también los errores y las ignorancias. La posible inclusión de trabajos monográficos que Elena Páez no recoge no dice nada sustancial en contra de lo anterior ni altera fundamentalmente la impresión general.

Ello hace tanto más meritorio el trabajo de la autora, que repertoria, por orden alfabético de autores, el fondo de estampas españolas que se conservan en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional, así como aquellas que ilustran libros de la Sección de Raros, de la Colección Usoz y del Depósito General (38.000), a excepción de las anónimas. Igualmente se da noticia de las obras que, no existiendo en la Biblioteca Nacional, figuran en los repertorios de artistas y grabadores españoles. Se trata, pues, de un trabajo inmenso que, nos consta, ha sido llevado a cabo lenta y *artesanalmente*, careciendo de los medios idóneos para ello y, aún, del tiempo apropiado para realizarlo. Un trabajo personal de la autora y sus colaboradores de la Biblioteca Nacional que, por otra parte, una vez terminado, ha encontrado numerosas trabas hasta su publicación.

La obra ofrece, por todo ello, un interés considerable. En primer término es un instrumento de trabajo imprescindible para cualquier investigación del grabado español; después es manifestación de la riqueza de unos fondos poco conocidos, cuando no completamente ignorados, que permite una visión panorámica de los mismos y, por ello, de su importancia y de sus desequilibrios: la abundancia de estampas anteriores a finales del siglo XIX contrasta con la penuria de grabados del presente siglo. Es precisamente de los grabados más recientes de los que más carente está la Biblioteca Nacional, que además no ha tenido ningún criterio selectivo a la hora de admitir grabados contemporáneos, y ésta, que es en abstracto una buena medida, pues de conservar ejemplares de *toda* la producción grabada se trata, tiene consecuencias negativas al no emplear fondos, o emplear muy pocos, en la adquisición de obra grabada. El resultado es

una *selección natural* bastante negativa que de ninguna manera da una idea, ni aproximada, de lo que es hoy día el grabado en España.

Bueno sería que la publicación del libro de Elena Páez sirviese, al menos, para dos cosas: dotar a los conservadores e investigadores de los medios adecuados para su trabajo y acudir a los fondos públicos para tapar los huecos que las donaciones dejan, huecos cada vez más notables y llamativos.

El catálogo de la exposición cuenta con diversos textos, entre los que destaca el de Juan Carrete Parrondo, comisario especial de la exposición. Lamentablemente la realización material y técnica del catálogo no responde ni a las expectativas abiertas ni a la calidad de los textos y el trabajo acumulado en su preparación. El editor —la Dirección General de Bellas Artes— ha preferido el lujo aparatoso a la precisión científica, y aunque ofrece fotografías de todas las obras expuestas, la imagen es de una dudosa calidad, además de reducido tamaño, perdiendo prácticamente todos los matices del grabado. Es, lamentablemente, una ocasión perdida.—*VALERIANO BOZAL (Castelló, 9. MADRID-1).*

JESUS FERNANDEZ SANTOS: *Cabrera.* Plaza & Janés, S. A., Editores. Barcelona, 1981; 246 pp.

En qué mundo de miserias y privaciones nos hace ingresar *Cabrera,* en uno anterior y caduco o en el de ahora y siempre; a qué desquiciado lugar nos lleva el largo peregrinar de personajes tan desamparados. El tiempo es aquí una extraña conjunción de pasado y presente que sustenta un abismal futuro irremediable.

Encuadrada históricamente en la época de la invasión napoleónica, no es, sin embargo, una obra de carácter histórico; la historia se desliza por detrás de la escena, se pasea ante la clara ignorancia de los personajes, ante su incomprensión de los engranajes, pero a la vez, ante su impresionante asimilación de la realidad circundante, de ella éstos han extraído una norma: sobrevivir de cualquier manera y no desperdiciar la oportunidad, y para ello todas las actitudes a asumir y todos los oficios son aceptables.

El narrador, personaje troncal de la novela, es precisamente un detenido y esmerado ejemplo de esa ignorancia, y su trayectoria en el relato es la de un duro aprendizaje; éste tiene lugar forzado por el contraste, a veces hecho patente en comparaciones, entre su encierro inicial en la Casa de Expósitos y sus andanzas al aire libre y

sin hogar, entre lo que le dijeron u ocultaron en la Cuna y lo que sus ojos van comprobando. Pero dicho aprendizaje lo conduce, fatalmente, a un desconocimiento mayor y más profundo, y el anhelo de libertad será una meta cada vez más remota e incluso definitivamente imposible, si juzgamos por el párrafo final de la novela: «Nada sé y nada importa. Sólo que encadenado sigo, según otros deciden por *mí*. Mi destino es callar, obedecer, no rebelarme, saber que, por encima de cualquier razón, nunca me salvaré de esta cadena que va conmigo desde que nací, prendida desde el cuello a los talones» (p. 246), concluye el personaje.

Este personaje anónimo, al que se reconoce por algunos sobrenombres y, sobre todo, por ser el *yo* de la novela, va comunicándonos su observación de los acontecimientos tamizada por su precario conocimiento de la realidad; siguiéndolo a él rastreamos su asombro y sus razonamientos y los hechos históricos se convierten en un montón de sucesos incomprensibles, engañosos y hasta disparatados.

De este contexto histórico son la guerra y sus consecuencias las que ocupan el centro de la narración y provocan la mayor cantidad de reflexiones. La batalla de Bailén es tratada tangencialmente y, más bien, funciona como la causa del cambio en el destino, si bien no en la suerte, de los que siguen al ejército invasor, quienes, como prisioneros de guerra, son enviados a la isla de Cabrera; en este punto esencial, como en algunos otros de menor importancia para la secuencia novelesca, el engaño constituye un recurso que determina el rumbo de historia y personajes.

El protagonismo de la guerra no es de tipo militar, y menos aún triunfalista; hay un determinado aspecto de ella escondido, soslayado en las narraciones históricas que aquí sale a la superficie: todo un tétrico deambular de seres marginales que, a la sombra del ejército, sólo recogen la desgracia y la miseria, además del desprecio de sus compatriotas que los consideran traidores. Esas figuras espectrales que siguen al enemigo con la esperanza de obtener beneficios que nunca llegan, o de tener, al menos, asegurado el alimento y para lo cual se ven expuestas a interminables marchas e incluso al confinamiento, esas vidas abandonadas en una isla inhabitable, son penosas muestras de un mal universal y de todos los tiempos: «Nunca descansará mientras la guerra dure. Esta y las que vendrán cavarán una misma sepultura» (p. 227): todas las guerras originan similares desgracias, todas las épocas han conocido y conocerán guerras, es la conclusión a la que nos lleva el personaje-narrador.

Además de la indigencia y la aventura hay otra razón para la traición, y tras este motivo se adivina un enjuiciamiento histórico que

oculta quizá al propio autor: «Quienes sólo teníamos un empleo y dos brazos con que servir al rey, ¿qué podíamos hacer cuando se marchó a Francia? ¿Morir en un rincón? ¿Luchar en la guerrilla? ¿Qué ejemplo se nos dio? Sólo el azar nos puso de este lado» (p. 233), dice un efímero personaje; la figura de la traición se invierte, tiene, pues, una doble cara que redime o, por lo menos, disminuye la culpa de quienes se sintieron traicionados por su rey. Por otro lado está la cuestión de la nacionalidad y la identificación con una patria que para algunos de estos seres es cosa dudosa: «Yo dudaba, como siempre, entre ambos bandos; no comprendía bien qué cosa era mi patria...» (página 50). Este aspecto contrasta con la definida nacionalidad de franceses y españoles fieles y origina una reflexión sobre la exclusividad que ejercen estos últimos sobre el hecho de ser español frente a los que no ostentan la condición de la fidelidad.

La estructura de la novela no parece ser la preocupación fundamental del autor, y por ello no tiene un desarrollo peculiar; es en realidad una novela tradicional desde el punto de vista estructural y narrativo. Lo peculiar se ubica a nivel de lenguaje, peculiaridad que contrasta con un momento en que la novela busca y ensaya todavía inéditas formas de expresión; éste tiene el aire de otro tiempo debido al uso de algunos términos y expresiones, sin ser una copia fiel del lenguaje de la época en que se desarrolla la acción, y quiere retratar el origen popular del personaje-narrador y de otros más, pero está construido con sumo cuidado y afán de perfección, y su conformación revela otra procedencia, aunque, por ejemplo, se empleen algunos dichos o expresiones populares, tales como: «... un mes tan largo como día sin pan» (p. 45), «... haciendo como aquel que dice, de tripas corazón» (p. 95), «... metérmelo entre pecho y espalda» (p. 131).

Poco se puede agregar sobre una novela de ritmo parejo, sin pretensiones de innovar, salvo que está acabada con pulcritud y la actualización de un tema histórico hace pensar en la vigencia y continuidad del espíritu humano que lo alienta.—*ANA MARIA GAZZOLO (Donoso Cortés, 55, bajo derecha. MADRID).*

GUIOMAR-MACHADO: RAZONES PASCALIANAS DEL CORAZON

que la razón no entiende. Cuando Concha Espina publicó, en el año 1950, su libro *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* contribuía, sin duda, a crear un nuevo misterio sobre el ya «misterioso

y silencioso» don Antonio Machado. Desde entonces, y durante años, la existencia de Guiomar fue una certeza. Molesta para unos, simpática para los más —Machado, como poeta, tiene algo de pariente, dice bien Rojas Herazo—, se acrecentaba con nuevas anécdotas de café, casi siempre respetuosas y llenas de amor y humor, a veces demasiado grotescas, debidas sin duda a la *fuente fidedigna* del dicharachero de turno.

Pero como quiera que Guiomar vivía, un joven periodista nos ofrecía datos —éstos sí, de primera mano— en una revista de gran tirada y un diario famoso. El periodista José María Moreiro mostró y demostró que conocía a Guiomar, que de vez en cuando visitaba a Pilar de Valderrama, que conocía bien su oficio y su obsesión por Machado (Moreiro, en su despacho, tiene un trocito de tela ajada bien enmarcado. «¿Qué es eso?», le pregunté hace años. «Un trocito de la bandera con la que está Machado en Colliure», me dijo), y así, cuando el 15 de octubre de 1979 moría Pilar de Valderrama, a José María Moreiro le había ido creciendo un material, un libro, que ahora publica (1).

Como ocurre con algunos proyectos literarios, en el ensayo de Moreiro el texto supera al *pre*-texto. Y él mismo, nada más comenzar, parece darse cuenta. «El propósito que anima este volumen es doble: contribuir, en lo posible, a la clarificación, absolutamente necesaria, de un pasaje no excesivamente trascendente —esa es nuestra tesis—, pero sí harto oscurecido, de la vida de don Antonio» (2).

He hablado de obsesión. Muchos escritores amigos me han confesado que, sin obsesiones, no crearían. Uno de ellos incluso llegó a afirmar que, si el tema no le aturdía, procuraba no comenzar *porque no encontraba su estilo.* Onetti, Droguett, Félix Grande, saben bien de esto. Obsesiones. Alucinaciones. A veces son un punto de apoyo enorme. Cuando no son patológicas sirven para crear. Philippe Malrieu nos explicaba este fenómeno psicológico a través de estudios sobre composición poética y pictórica. Estas obsesiones *benignas* no se oponen a las actividades de la imaginación; estas alucinaciones o imágenes captadas en estado de ensoñación pueden presentarse con marcado carácter estético. Hay algunos poemas en la obra de José Hierro que asientan lo anterior y, desde siempre, he pescado en otros creadores bases muy interesantes para sostener lo dicho por Malrieu (3). Incluso aventuraría que mucho de lo que denominamos *influencia* no es más que una obsesión. No se trata de propa-

(1) José María Moreiro: *Guiomar. Un amor imposible de Machado.* Gárgola. Madrid, 1980.
(2) José María Moreiro: *Ibíd.*, p. 17.
(3) Philippe Malrieu: *La construcción de lo imaginario.* Edic. Guadarrama. Madrid, 1971.

ganda bien dirigida: en el caso de Machado los discípulos lo son, pese a que su obra pueda resultar incluso monótona. Pero la proliferación de discípulos de César Vallejo —poeta *opuesto*—, ¿también debe medirse por raseros de sencillez y economía verbales? Machado ha significado, para varias generaciones, el magisterio fecundo, humano y limpio de retórica de la poesía en castellano. A partir de los años cincuenta, este magisterio resulta obsesivo y maravilloso: imprescindible. «Y es que los jóvenes, y aun los que ya han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez», escribió Cernuda. Pero Cernuda no gustaba de Machado. ¿Es posible que defendiera a éste? A mí, al menos, no me parece que *le faltara* nunca. Continuaba diciendo Cernuda, a propósito de Abel Martín y Juan de Mairena, que «en dichas notas hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretendía diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro. Cierto que eso no concierne tanto al poeta que Machado era como al pensador, al intelectual; calificaciones de resonancia pretenciosa que no parecen conllevarse bien con la sencillez irónica que caracterizó siempre su obra» (4).

He escrito que Vallejo y Machado son *opuestos*. No considero necesario extenderme sobre el tema, aunque me remito a recordar que ambos genios han sido tenidos por muchos críticos como modernistas. Cuando Vallejo pide a los «hacedores de imágenes» que «devuelvan las palabras a los hombres», tal vez esté acercándose a ser *complementario* de Machado. Para Félix Grande (por ejemplo, Machado) es «profesor de serenidad, de equidad, de bondad», mientras que (Vallejo), también equitativo y bondadoso, es profesor «de escalofrío, de súbita y duradera compasión». Sí: «Los unos trigo, los otros levadura, unos y otros constituyen el pan que roeremos durante todos nuestros años» (5).

Tampoco trato de quitar o poner rey o sevillano. Poetas geniales, Machado y Cernuda, al menos a mí, *me causan un respeto imponente*. Y entonces lo mejor es tratar de separar las voces de los ecos; tratar de escuchar algún grito de la memoria. Así, cuando recuerdo que esta revista dedicó cuatro números (es decir, 1.555 páginas) como homenaje a los hermanos Machado, pienso que, además de realizar

---

(4) Luis Cernuda: *Prosa completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Barral Edit. Barcelona, 1975, pp. 360-361.

(5) Félix Grande: *Taranto (homenaje a César Vallejo)*. Ediciones Taranto. Madrid, 1978, p. 47.

el mayor despliegue y esfuerzo de su singladura, contribuyó también a confeccionar la (al menos) más voluminosa monografía dedicada jamás a un(os) poeta(s) español(es).

Entre tanta cuota de los que nos acercamos a la ventanilla para pagar el recibo al maestro, entre ese raudal de palabras repletas de agradecimiento, a propósito de Cernuda → Machado, escribía Antonio Martínez Menchén: «Pienso que un gran poeta como Cernuda está en su derecho de no gustar de otro gran poeta, como es Machado, en virtud de los postulados de su propia poética; de la misma manera que Machado, en virtud de su propia poética, podría no gustar de los poemas de Cernuda lo mismo que no gustaba de los de esos grandísimos poetas que fueron Góngora y Quevedo» (6).

Dos puntos toca Cernuda en los que podemos advertir la incomprensión de la postura de Machado. El autor de *Ocnos* (7), refiriéndose a *Campos de Castilla*, nos dice que «ya en dichas palabras, publicadas en 1912, asoma una creencia de Machado que no sé si sería poco delicado llamar manía, porque cuanto más caprichosa parece tanto más se aferra a ella: la de creer en un «arte del pueblo». Sabido es el origen germano y romántico de esa creencia, que parte de la asunción de cómo los poemas épicos medievales, en cada literatura moderna, son obra del pueblo. Que las gestas épicas primitivas las hiciera suyas el pueblo, no es de extrañar, puesto que lo que expresaban era la conciencia nacional naciente...» (8). (Todavía continúa y confiesa no entender como «un hombre de inteligencia clara...», «no mencione a Garcilaso y, en cambio, se extasíe ante cualquier coplilla andaluza».) El otro punto concierne a la soledad de Machado y, desde luego, nos parece no ya *poco delicado*, sino incluso injusto: «Machado era un hombre borroso y medio en sombra, a quien el cuerpo, por no decir la vida, parecía estorbarle. Su voz sonaba como si no viniese desde una boca mortal, sino desde lejos, incorpórea y por el aire, al través de esos paisajes vagos y melancólicos que son el pretexto de su poesía, diciendo entrecortadamente los versos que tantos conocen y admiran. Más que muerto, Machado parecía haber regresado a no sabemos qué patria suya real que siempre estuvo añorando, mientras torpe y desmañado se arrinconaba contra la vida» (9).

---

(6) Antonio Martínez Menchén: «La tierra de Alvargonzález en la poética de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, Madrid, 1975-76, pp. 993-994.

(7) «¿Por qué escribe o crea poesía Luis Cernuda? Recordemos el título del primero de sus libros en prosa: *Ocnos*. Este es el nombre del soguero del que nos cuenta Goethe que iba trenzando los juncos que se comía su burro. No los trenzaba para que el burro se los comiera trenzados, ni siquiera para hacer algo, sino porque ese hacer algo consistía, en el fondo, en no hacer nada.» Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1974, p. 258, vol. 1.

(8) Luis Cernuda: *Op. cit.*, pp. 363-364.

(9) *Ibidem*, p. 1391.

Que Cernuda no entienda la «manía» de Machado, que no llegue a comprender cómo don Antonio se aferra a creer en un «arte del pueblo», nos parece coherente. Machado, en boca de Abel Martín, pone lo siguiente: «Pero el arte, y especialmente la poesía..., no puede ser sino una actividad en sentido inverso al del pensamiento lógico» (10). Y nos dice Mairena: «¿Un arte proletario? Para mí no hay problema. Todo arte verdadero será arte proletario. Quiero decir que todo artista trabaja siempre para la prole de Adán. Lo difícil será crear un arte para señoritos, que no ha existido jamás» (11). He aquí que Machado y Vallejo están de acuerdo. Dice el peruano: «(Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él, de frente o transmitidos / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna)» (12). Volvamos al trabajo de Martínez Menchén: «El cantar de ciego supone una degradación del primitivo romance. El ciego se nos presenta como un juglar degradado; el primitivo cantor del poema, de la canción de gesta, se dirige a una casta aristocrática y guerrera, que ocupa la cúspide de la pirámide social. El juglar, cantor de romances, se dirige al pueblo... Pero esta degradación no es sólo del autor del poema y del público al que el poema se dirige. Alcanza también a la temática del poema. El tema del romancero tradicional es épico... El romance de ciego ha perdido al héroe guerrero y toma como protagonista de sus hazañas a un hombre de pueblo, un hombre de pueblo generalmente al margen de la ley» (13). Como vemos, Machado se expresa en este «romance degradado» y no en la poesía medieval. No nos imaginamos a un Machado —que tantas veces presume de subjetivismo— intentando un arte maniqueo; tampoco lograríamos verle cantando hazañas épicas.

José María Moreiro, en su libro, apenas roza este primer punto. Afirma, sin embargo, que evidentemente Machado «ha abrevado en Bergson y Heráclito» (14). De estas lecturas nos informan Abel Martín y Juan de Mairena en diversas páginas. No son únicamente Bergson y Heráclito, sino también Leibniz, Kant y otros los citados por don Antonio. Ha sido debatido el tema por diversos estudiosos de Machado, así como por numerosos críticos. Heidegger y Bergson, sin duda, son los filósofos más sacados a colación. En cuanto al primero, Guillermo de Torre nos explica en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (Guadarrama, Madrid, 1974, vol. III, p. 47), que Machado «se limitaba a un solo aspecto heideggeriano, el de la angustia». Tampoco

(10) Antonio Machado: *Poesías completas*. Austral, Madrid, 1966, p. 246.
(11) Antonio Machado: *Juan de Mairena*. Losada, Buenos Aires, 1968, vol. II, p. 60.
(12) César Vallejo: *Poesía completa*. Barral Edit. Barcelona, 1978, p. 722.
(13) Antonio Martínez Menchén: *Op. cit.*, pp. 995-996.
(14) José María Moreiro: *Op. cit.*, p. 50.

nos parece Machado un bergsoniano a ultranza, aunque estuviera influido por algunos temas que Bergson trata. Nos dice Sánchez Barbudo: «Pero Machado identifica a veces la nada con el *no ser;* es decir, continúa por un lado refiriéndose al viejo concepto de *no ser,* mas a la vez percibe, probablemente por influjo de Bergson, que hizo, como vamos a ver, una crítica de dicho concepto, la falsedad de éste; y entonces, yendo más allá del propio Bergson, viendo lo que éste no llegó a ver, y adelantándose a lo que luego diría Heidegger sobre el ser y la nada, transforma ese *no ser* en *nada,* aunque siga en ocasiones llamándola todavía *no ser,* y aunque incluso, a veces, siga considerando el *no ser* según la clásica concepción de éste: como negación del ser» (15).

Pero al respecto debemos considerar lo que nos dice, en su *Historia social de la literatura y del arte,* Arnold Hauser: «El crítico francés Jean Paulhan distingue entre dos diferentes categorías de escritores, según su relación con el lenguaje. Llama a los destructores de la lengua —es decir, los románticos, simbolistas y surrealistas, que quieren destruir el lenguaje común, las formas convencionales y los clichés ya listos, y borrarlos del lenguaje por completo, refugiándose en los peligros de la lengua en la inspiración pura, virginal y originaria— «terroristas». Estos luchan contra toda consolidación y coagulación de la vida viviente, fluyente e íntima de la mente, contra toda exteriorización e institucionalización; en otras palabras, contra toda «cultura». Paulhan los vincula a Bergson y constata la influencia del institucionalismo y la teoría del *élan vital* en su intento de mantener el carácter directo y la originariedad de la experiencia espiritual. El otro campo, es decir, los escritores que conocen perfectamente bien que los lugares comunes y clichés son el precio del mutuo entenderse y que la literatura es comunicación, es decir, lengua, tradición, forma «desgastada» y, por lo mismo, sin problemas, e inmediatamente inteligible, son por él llamados «retóricos», artistas oratorios. Considera la actitud de éstos como la única posible, dado que el establecimiento consecuente del «terror» en la literatura significaría el silencio absoluto, esto es, el suicidio intelectual...» (16). Creo que todos sabemos del lado que estaba don Antonio Machado.

En cuanto a un don Antonio Machado «arrinconado contra la vida», como escribe Cernuda, sí es tema que ocupe página a página el texto de José María Moreiro. Y desde luego no fue precisamente Machado gustoso de sus soledades, de su total orfandad tras la muerte de

---

(15) A. Sánchez Barbudo: *El pensamiento de Antonio Machado.* Guadarrama. Madrid, 1974, páginas 80-81.

(16) Guadarrama. Madrid, 1979, vol. III, pp. 271-272.

Leonor. Más bien fue la vida la que, poco a poco, arrinconó a don Antonio, hasta convertirle en el solitario que fue; mejor sería culpar a toda su circunstancia, humana, intelectual, política; Machado llega hasta su Guiomar ya en plena crisis. Intenta, consciente o inconscientemente, superar la angustia que la prematura muerte de Leonor origina en su interno. No olvidemos que don Antonio era mayor que su esposa, que tal vez, como escribe Moreiro, «quizá convenga señalar aquí, más que nada, la gran diferencia entre el amor que siente Machado por Leonor y el que sentirá luego hacia Guiomar, no sólo en tiempo, circunstancia, profundidad y características harto diferentes. Don Antonio se enamora y casa *escandalosamente* con Leonor —porque era mucho mayor que ella, bebía vino con los barrenderos de Soria y era un descuidado profesor del Instituto que se hospedaba en casa de sus tías; casamiento que también doña Ana, la madre del poeta, acepta de mala gana al fin—, aunque además de un amor sincero siente una gran ternura...» (17). Entonces, prosigue Moreiro, «los elementos que, a nuestro juicio, determinan que Guiomar sea posible son el erotismo y la soledad. Sabemos, por referencias ciertas, que en la vida de don Antonio hubo amoríos pasajeros, sin importancia ni trascendencia... Porque lo que no cabe pensar es que desde los treinta y siete años en que Machado enviuda, estado civil que, hasta ahora, no ha conllevado en lo sexual la anulación del varón, hasta 1928, en que se enamora de Guiomar, es decir, durante esos dieciséis años, Machado haya hecho voto de castidad» (18).

La crisis existencial de don Antonio comienza a partir de la muerte de Leonor. A raíz de perder a su esposa, después de publicar *Campos de Castilla,* es decir, en 1912, Machado es trasladado a Baeza. Es un año después cuando escribe el poema dedicado a Xavier Valcarce, su buen amigo:

¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?
... ...
Mas hoy, Valcarce, como un fraile viejo
puedo hacer confesión, que es dar consejo (19).

La soledad y el erotismo, dice muy bien Moreiro. Que don Antonio Machado no fuera católico, aunque inmanentemente religioso, es cosa sabida. Que sintiera nostalgia de esa fe que no tenía es más complejo.

(17) José María Moreiro: *Op. cit.*, p. 46.
(18) *Ibídem*, p. 53.
(19) Antonio Machado: *Poesías completas*, p. 169.

Nos hemos referido al supuesto existencialismo machadiano anteriormente. Sus problemas sobre *El ser y la nada* no son los de Heidegger o Sartre. Don Antonio Machado, hombre del 98, de concepción acorde con la burguesía liberal, no dudaría nunca en abandonar el conservadurismo. Para él la única causa era la popular, alejada de esa España de gentes que juegan, cuando pueden, al poder eclesiástico. Para Machado la opción a seguir siempre fue clara.

Pero ¿quién era Guiomar? No nos imaginamos a un Machado con mal gusto estético. Pilar de Valderrama debió de ser una mujer hermosa. Su talento poético, desgraciadamente, no era comparable al de don Antonio. Sin embargo, debía moverse en un ambiente de cierta preocupación cultural. He aquí que la amistad con Machado iba a ser una simbiosis temporal. Machado aportaría a Guiomar sus conocimientos. Guiomar, únicamente un poco de compañía a don Antonio. Sí, únicamente algún rato de charla, según ella misma confesó. Que Guiomar debía pasar alguna crisis matrimonial, nos parece bastante posible, sobre todo leyendo las páginas que ha escrito Moreiro. Recordemos las de Concha Espina, oscureciéndonos lo que en principio debió ser claro.

Temas hay dentro de la obra de Machado como para dar demasiada importancia al amor que sintió por Guiomar.

Demasiadas páginas existen sobre su obra como para ir cometiendo el error de decir *algo original* al respecto.

Sin embargo, hemos de permitirnos volver sobre lo anterior para acercar más la obra de Vallejo a la de Machado. Es cierto que, según las frases de Paulhan citadas por Arnold Hauser, Vallejo sería, ciertamente, un «terrorista». «Los unos, trigo; los otros, levadura», dijo Félix. Y nosotros, comiéndonos el pan que ha resultado.

Es el libro de Moreiro entrañable por cuanto supone escribir sobre un tema partiendo de un pretexto que podría ser considerado tópico a priori.

Es un homenaje a la memoria de don Antonio Machado. Y a la de Guiomar..., pese a que nunca llegara a corresponder a don Antonio en sus humanas apetencias.

¿Simbiosis dije? ¡Veríamos más tarde! Y cada discípulo de don Antonio medite sobre el tema.—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º D. MADRID-19).*

GEORGE KONRAD-IVAN SZELENY: *Los intelectuales y el poder.* Intelligentsia *y poder de clase en los países socialistas europeos.* Traducción de Josep Rovira. Península, Barcelona, 1981, 271 pp.

Escrito como un ensayo de circulación clandestina, este trabajo llega por azar a nuestro idioma, salvado de la destrucción policial, en ejemplar único. Se inscribe en la línea del cuestionamiento crítico a las realizaciones del socialismo, esta vez hecho desde dentro y con un punto de partida que no es marxista, aunque llega a asumir la categoría de la lucha de clases. Los autores admiten que los regímenes del Este son socialistas por haber abolido la propiedad privada y rechazan su encasillamiento dentro del «capitalismo de Estado».

La clase obrera, lejos de haberse emancipado, es explotada con singular sesgo en estos regímenes en que la burguesía ha desaparecido, pero en que su rol de clase dominante ha sido tomado por la burocracia. Frente a ella, el estamento intelectual se diferencia y, eventualmente, juega a la conflictividad marginal, pero el proceso general es de integración. Lo que define a esos sistemas es que racionalizan la distribución del excedente social, siendo la burocracia la encargada de tal redistribución (no el mercado donde oferta y demanda disputan y se concilian) y esta tarea la instituye en clase dominante.

Los intelectuales son, en este mundo socialista, una clase en estado naciente y ello no es casual. Para explicarlo, Konrád y Szeleny hacen historia y comprueban que esta mancha geográfica europea oriental coincide con un mundo económico de dominante no capitalista, con un desarrollo burgués marginal y débil. El modo de producción asiático, unido a un despotismo burocrático, ha dado escaso margen de actuación a la *intelligentsia,* al revés que en los ejemplos (excepciones) del capitalismo clásico occidental. Los intelectuales tienen ahora acceso al poder y las revoluciones burocráticas son un movimiento tendencial en estos países donde apenas si ha habido atisbos de revolución burguesa y de lucha de clases en sentido clásico marxista.

Lo curioso del caso es que estos movimientos se hacen con un *libretto* ideológico que parece marxista y apela constantemente a Marx, aunque a un Marx congelado por las academias del leninismo-estalinismo, que no admite lecturas libres e *inocentes,* so pena de herejía. La estructura mental del espíritu de ortodoxia hace que la verdad del marxismo sea administrada por el partido, sujeto de

la revolución por mandato del proletariado (como el clero lo es de la palabra del Padre), y que toda perplejidad, sospecha o disidencia sean definidas y condenadas como antirrevolucionarias.

El socialismo es, en rigor, una ideología de intelectuales, ni obrera ni burguesa, pues, si bien los intelectuales han sido reclutados en ambas clases, son, en la teoría de Konrád-Szeleny, un estamento que se proyecta como clase y que define su ideología antes de ocupar su espacio social.

Estas propuestas obligan a una relectura del marxismo, sobre todo a la teoría de la clase y a la categoría social de tal. Y, al hacerlo, también hay que releer la historia social de las clases y de sus luchas, del destino de las ideologías (o de la ideología total que, contra el apresuramiento de ciertos sociólogos de derecha, rige en lugar de una supuesta *muerte de las ideologías)* y de la posición de la misma doctrina marxista de la lucha de clases.

Texto agudísimo, provocativo, imprescindible, el de Konrád-Szeleny es, además, un capítulo de la historia que intenta narrar y explicar: la de una nueva inquisición y un episodio (¿final?) en la historia de la libertad de pensar.—*B. M.*

CESARE SEGRE: *Semiótica, historia y cultura.* Traducción de Manuel Lobo Serra y Lola Badía. Ariel, Barcelona, 1981, 141 pp.

Aunque este volumen reúne unos artículos producidos independientemente, hay tomas comunes que organizan el todo y lo vinculan a la problemática del método estructural en su abordaje del problema histórico. En efecto, se ha leído al estructuralismo (el claramente tal, o sea, el que traza la línea Peirce-Morris-Saussure-Lévi Strauss) como un intento ahistórico de detectar estructuras de invariantes fuera del tiempo, pero es posible aprovecharse de los hallazgos estructuralistas y conciliarlos con una concepción abierta, dinámica, procesal, contradictoria (en suma, histórica) de los fenómenos sociales.

Segre toma partido por el materialismo histórico y señala algunas limitaciones del estructuralismo que lo convierten en fácil presa de filosofías formalistas o neopositivistas, opuestas a lo histórico. Se vale también de algunas categorías del realismo que resultan un tanto primarias. Por ejemplo, en página 35 se define al escritor como un contemplador de la realidad inmediata, acaso sin advertir que contemplar la realidad sólo se puede hacer si se está en posesión de su percepción total (absolutismo del saber: mirada omnisciente

del escritor) y si se la mira desde fuera, desde la irrealidad o idealidad. Esto, paradójicamente, conduce a considerar la literatura como algo ideal. Por otra parte, ¿cómo se puede estar inmediatamente ante la realidad? ¿Hay otra vía que no sea la disolución del lenguaje y, por lo tanto, la anulación del sujeto? Otro resultado paradójico: el estar inmediatamente ante la realidad sólo sería posible por la vía de la comunión.

En lo concreto, Segre critica la teoría de la cultura de Lotman, el esnobismo de Barthes, la limitaciones de la crítica italiana (dominada por un historicismo idealista de signo crociano y por la obsesiva presencia de la figura del autor), pero partiendo siempre de la aceptación, en principio, de sus aportes a los campos de la investigación social.

Lo más interesante del libro es el intento de recuperar para la historia el campo semiótico («... se podría decir, aunque parezca una paradoja, que la semiótica es la única forma de historiografía posible...», se lee en la página 121), es decir, entender la historiografía como una lectura de signos, que no debe limitarse a los lingüísticos, aunque tome como paradigma el propuesto por las ciencias del lenguaje dada su madurez relativa (lo que quiere hacer Lévi Strauss). Y un enfoque liberal del conocimiento, al fondo, por encima de las teologías manifiestas o enmascaradas: «No creo en las verdades definitivas, sino tan sólo en las sucesivas aproximaciones a una verdad hipotética» (p. 133).—*B. M.*

MARIA ROSA OLIVER: *Mi fe es el hombre*. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, 347 pp.

Hija de buena familia y militante de izquierdas, inválida desde pequeña, pero a la vez curiosa del mundo y viajera, aficionada a las letras, pero no estrictamente una escritora, María Rosa Oliver (1898-1977) entrega en sus memorias sus obras completas. Este tercer tomo aparece póstumo, dejando trunca la serie que trazaran *Mundo, mi casa* y *La vida cotidiana*. Las distancias frente a su clase de origen quedan claras en este párrafo (p. 334):

> La ceguera y la tilinguería del sector que primero Sarmiento, después Yrigoyen y ahora Perón llamaron oligarquía se me hacen más patentes al estar junto a muchos de sus integrantes por un motivo serio que cuando alternaba con ellos por la sencilla razón de que había nacido y me había criado en ese ambiente. Aproveché luego este privilegio para luchar contra los privilegios.

La presente entrega cubre los años que van desde la guerra civil española hasta el 18 de octubre de 1945, cuando el entonces coronel Perón es obligado a renunciar y repuesto en sus cargos tras una jornada de movilizaciones obreras. Oliver, antifascista y antiperonista, vive con perplejidad estas escenas en que la alta burguesía tradicional, los intelectuales y la izquierda se manifiestan ante el rumboso palacete del Círculo Militar, mientras que los trabajadores van a vivar a Perón a la plaza de Mayo.

Estos densos años coinciden con viajes de la autora por América Latina y su actuación junto al gobierno de Roosevelt durante la guerra mundial. Oliver muestra un interés menos que frecuente en la gente de su medio por la cotidianidad del continente y por la similitud entre los problemas argentinos y los de regiones alejadas del foco de atención convencional de sus compatriotas, como la China o Africa.

Multitud de escenarios y de personajes desfilan con desigual fortuna por estas rápidas páginas, sembradas de observaciones sociales y políticas, no todas imprevisibles. Si hubiera que destacar algún retrato, convendría hacerlo con el de Ricardo Baeza, exiliado republicano en Buenos Aires, en quien un aspecto de recatado intelectual ocultaba un hombre tierno y entrañable; la maledicencia escandalosa de Juan Ramón Jiménez, que llamó la atención de míster Wallace, vicepresidente de Roosevelt; la dureza tiránica de Gabriela Mistral, tan en pugna con la dulzura maternal de muchos de sus versos.

La actuación de Oliver en Estados Unidos, su vinculación al comité fundador de la revista *Sur* y su militancia en la *Junta de la Victoria* y en la Unión de Mujeres Argentinas le permiten ver pasar a incontables notabilidades y anotar, al vuelo, impresiones y enseñanzas. El libro, más que por su trámite literario o por su agudeza crítica, vale como documento confidencial acerca de distintos ambientes americanos de una época densa y tormentosa, a la cual, de algún modo, seguimos perteneciendo.—*B. M.*

NOEMI ULLA: *Urdimbre*. Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981, 122 pp.

La urdimbre del título puede ser —en contra de la costumbre— una buena pista para seguir el motivo conductor del texto. Urdimbre equivale a cañamazo, a *canevas*, a esa textura de la textura sobre la cual se teje lo que resultará el tejido. Si todo texto lo es, supone una urdimbre. Ulla propone que sea el cuerpo de la narradora (que juega a ser la narrante también). Y este cuerpo se teje y desteje como un

texto, porque está habitado por palabras y constituido por ellas (implicando en la palabra la connotación de la memoria corporal y sus trucos, de los que tanto sabía Proust).

Para resolver este descenso al pozo del cuerpo-palabra, Ulla esboza un género inquietante: el fragmento. Ya uno de los hermanitos Schlegel sostuvo que el fragmento y el chiste *(Witz)* eran los dos géneros más importantes de la literatura moderna. Freud recogió el desafío y demostró que el chiste es algo muy serio. La novela moderna, o los fragmentos que quedan de ella, demuestran la mitad primera de aquella osadía. Ulla se alinea entre los testigos.

Para resolver estos fragmentos de introspección, Ulla cede al juego lacaniano de los significantes que generan significados como efectos de ellos («empecé a jugar con algunas palabras, repitiéndolas de modo que significaran otras cosas»). En la página 103 hay esta declaración de principios o arte poética:

> A veces, cuando hablo, siento que digo cosas que no interesan al que me escucha, como si simulara atender lo que no le importa. Por eso es que escribo, para no soportar la falsa atención del otro, o para no soportar las imágenes del aburrimiento que me sugiere, aunque su cara no lo transmita. También escribo para no aburrirme escuchando algunas cosas que dicen los otros por más que trato de pedirles silencio.

Como se ve, escribir —con las palabras del cuerpo y con el cuerpo de las palabras— es intervenir en la vida de los otros y complicarlos en la urdimbre de la nuestra. Es compartir sus cuerpos y sus palabras. Por esto, los fragmentos de Ulla apuntan a evocaciones de la vida sexual, fantasmas incluidos, acaso fantasmas en primer plano.

Para un lector aficionado a los relatos, las mejores piezas de la colección serán *Escenas* y *Ondas.* La primera es la repetición de una *escena,* en sentido psicoanalítico, que habita a la narradora: un acto sexual en que un tercero sorprende la clandestinidad de los amantes. *Ondas* es la peregrinación de una mujer por un padre para su hijo, hasta comprender que su proyecto es dejar al hijo sin padre (dejarse sin padre a ella misma, ocupando el lugar paterno). Los otros fragmentos suelen deslizarse hacia un autoanálisis demasiado obvio y que no ahorra cierta impostación de lenguaje, evocadora de las llamadas narraciones líricas. Quede como de mayor validez la propuesta de un nuevo género, o una variante de un viejo género, y el par de ejemplos que mejor la cumple.—*B. M.*

CHESTER S. HALKA: *Melquíades, alchemy and narrative theory: the quest for gold in* Cien años de soledad. International Book Publishers, Michigan, 1981, 197 pp.

La busca del oro es un tema central de la alquimia y, de manera subrepticia, de toda la narrativa medieval, que gira sobre la estructura de la *quête,* viaje al encuentro del oro en el doble sentido: químico o material y simbólico o psicológico. El saber esotérico otorga el oro por medio de la combinación mágica de los metales, así como la identidad, meta de todo héroe novelesco.

En el texto de García Márquez hay numerosos elementos, explícitos algunos, connotativos otros, que permiten una lectura del relato en clave alquímica doble. La paz interior, el autodescubrimiento y la liberación son los elementos psíquicos que se relacionan con el mundo alquímico y que algunos teóricos tenidos en cuenta por Halka (Jung y Eliade sobre todo) valoran como constituyentes de un nuevo psicoanálisis o quimismo del alma, y que García Márquez maneja también en la lectura de Halka.

El autor encuentra personajes claves que ofrecen materia a su tesis, desde el sabio Melquíades, que recrea la figura del mítico narrador Toth-Hermes, hasta los Aurelianos de la familia Buendía, cuyo nombre arraiga en el latino *aureum* (oro).

Al examen de la alquimia química y psicológica, Halka agrega unas aproximaciones a los usos alquímicos que *Cien años* hace en cuanto a la teoría narrativa y a cierta filosofía de la dialéctica tinieblas/luz, simas/cimas. Hermes es el dios que baja a la profundidad oscura y emerge de allí con la sabiduría elemental hacia lo luminoso, tarea que se puede comparar con la del psicoanalista.

En cuanto a la técnica narrativa, con sus implicancias teóricas, deriva de la categoría dialéctica y alquímica de la *conjunctio oppositorum,* serie de tensiones entre personajes opuestos que se resuelven en síntesis dentro de la cadena familiar cuya saga constituye lo vertebral de la narración.

La impregnación alquímica del cristianismo medieval y la profanización racionalista de las categorías alquímicas se abren hacia un espacio mayor: la integración de la estructura triádica de la *masa confusa* como proceso de la identidad del héroe.

Por todos estos motivos, el libro es necesario a quien quiera profundizar en García Márquez, así como para quien se interese por la teoría narrativa moderna.—*B. M.*

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Huir del invierno* *. Hiperión, Madrid, 1982, 116 pp.

Pesimista en cuanto al alcance de sus páginas se muestra Villena en este poemario, escrito entre 1977 y 1981. Por ejemplo, cuando alude al *inútil ejercicio de las letras* (p. 49) o, dejándose confundir con Erasmo, plañe por no tener la *osadía de vivir lo leído, aquel apurar lo bello que sueño hoy, al borde de la muerte, y que nunca he vivido,* pues *si la gloria mayor es solamente gloria, el mundo es un vacío* (p. 73).

Tal vez este pesimismo derive del agotamiento que amenaza a la poesía culturalista, más ocupada de cumplir un programa y desmarcarse de anteriores hegemonías que de inventar y decir. Ya es difícil asustar a un lector criado a garbanzos con la palabra *caviar* y cada vez son menos los filisteos que se horrorizan de los versos paidofílicos (aunque Villena siempre presenta corteses excusas: antes, en nombre de la belleza; después, en nombre del pecado).

Reducir a Wilde a una corbata de plastrón y a Cernuda a un monóculo es peligroso: faltará la sociedad de la que estos poetas surgieron y la mimesis se deslizará hacia el aspaviento (que no deja de ser una algarabía estética, como se puede advertir leyendo a D'Annunzio, por ejemplo). Pero hay riesgos mayores: escribir, al paso, verbigracia: *La Belleza un instante alumbra para ti / sus candelabros todos y es agua diamantina... tiene aroma y esbeltez de lirio blanco... La juventud tiñe de pureza su fuego y su tersura... Me obsesionan los frutos de la carne, la belleza y el sexo...* O enmascarar a un rufianete como *estatuilla de oro y vinilo, diamante y «chewing gum».*

Cuando caen las máscaras, Villena atisba otra poética: la del voyeurismo (el mundo es un espectáculo y el poeta, un contemplador vagabundo, un no incluido, un *outsider,* pero entonces debe acreditarlo, no disimularlo en las especies del dandy), la autocomplacencia (el entorno de objetos y cuerpos preciosos), un rentista abandonado en el cuarto de los juguetes, prisionero y aislado por sus propios beneficios, el bloqueo afectivo que viene del complejo de Edipo, el narcisismo primario que se convierte en la incapacidad de reconocerse en los otros, la mediación constante del arte y el dinero para que los demás no toquen a un poeta que se erige en monumento de sí mismo. He allí la posibilidad de que, confirmando la observación machadiana, el chulo de Orcasitas devenga más poético que un Ganímedes de escayola enlucida.—*B. M.*

---

* Premio de la Crítica 1981.

LUIS O. TEDESCO: *Paisajes.* Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1981, 73 pp.

El paisaje es una atención casi inevitable de la poesía y sus ejemplos cubrirían una extensión similar a la de la poesía misma. El poeta que se aplica sobre el mundo perceptible con su manojo de palabras y tropos da en paisajista de modo forzoso.

En su tercer poemario —los anteriores son *Los objeos del miedo* (1970) y *Cuerpos* (1975)— Tedesco propone otro género de paisaje: el acotado por la palabra finita en el aparentemente infinito mundo de las palabras, lo cual hace de su poesía un intento conceptual. Y así declara: «... escribir lo que es, o quiso ser hasta hoy, mi relación con la poesía».

Las tensiones que soportan a estos versos pueden ordenarse en algunos ejes: la finitud del lenguaje en que da la infinitud del deseo («El simple, el armónico, el sólido / equilibrio de la tinta en el papel, / el límite inflexible de las sílabas...»), la sensación de que dicha palabra está ya escrita y desolada («... el que escribe / no sabe que la lejanía del papel / oprime la dulce palabra ya vacía»), la memoria y su lucha contra lo efímero («La memoria salva, y de su suelo / brotan imágenes que luchas implacables / prolongan en la historia»), la muerte como frontera simétrica del lenguaje («las sombras / vendrán a escribir con nuestra muerte / mellados márgenes de blanco papel atormentado»): la síntesis de blanco infinito (no como superficie de papel, sino como desierto semántico), palabra, muerte y fugacidad: «... la página purifica del recuerdo / la brevedad del goce, la muerte que se añade».

¿Qué hay en torno a las palabras que instauran sus paisajes, detrás de ellas, entre ellas? ¿Qué es esa blancura que obsesiona a los poetas desde que la poesía se escribe, a partir del silencio desértico sobre la desértica página? Esto preocupa a Tedesco en la clave final del poemario: la fuente y el destino de la imagen, que no retorna del vacío ni de la historia, sino «del blanco deseo de Dios, de su felicidad que muere».

El libro se resuelve en poemas breves, que no pasan de la docena de versos, con una austeridad de palabras que refuerzan la deliberación de un medio prieto y conciso. La interrogación al lenguaje y el tormento de la blancura, inevitablemente, reconducen a Mallarmé: un nuevo planteo de viejos símbolos, arropados en las astucias lingüísticas, recuerda a los buenos hermetistas italianos (un solo ejemplo: recoger, por enésima vez, la rosa, pero como «crespo color de rosa sobre el zinc»). Por fin, más allá de las especulaciones conceptuales,

la fe en la palabra y el viaje al vacío, hay en Tedesco la conciencia de estar escribiendo —a propósito de todo ello— en un momento de la historia y asumiendo una de sus posibles máscaras. De otra manera, el poemario no terminaría con el autorretrato de esos *Imparciales* que están «marcados por el antiguo rostro amigo / masacrado ayer» y se alimentan, en su dura lucidez, con «el pan que ceba nuestro miedo».—*B. M.*

RAFAEL UTRERA: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo.* Universidad de Sevilla, 1981, 265 pp.

El cine es el paso al límite —entre otros indicios— de un siglo al otro. Los del 98, en sus actitudes fluctuantes frente a esta técnica y sus posibilidades artísticas, vacilan entre una pertenencia al XIX y una franca entrada en el XX. Ello se ve claramente en el texto de Utrera, que ordena las opiniones de diversos escritores de la época respecto al cine, su grado de afición, las adaptaciones venturosas o desdichadas que merecieron sus textos y la posible presencia del lenguaje cinematográfico en sus libros.

El desfile muestra a Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, los Machado, Baroja (Pío y Ricardo), Maeztu, Ramón Menéndez Pidal, Unamuno, Bueno. Valle-Inclán y Azorín. También corresponde incluir a los mejicanos Alfonso Reyes y Martín-Luis Guzmán, los primeros críticos de cine que hubo en España.

El panorama es muy variado. Hay quien, desde el comienzo, ve las cosas con acuidad, y así Manuel Machado en 1916:

> ¿Cuál es el verdadero encanto del cinematógrafo? La vida. La representación viviente y animada de la realidad. Más que cromática, más que fonética, la vida es cinemática (cita página 35).

A su vez, Baroja (Pío) divide a la gente ante el fenómeno del cine entre cinematófilos y cinematófobos. Y esta categorización no es ajena a la muestra que hace Utrera, pues allí adversarios energuménicos del cine, como Antonio Machado, Maeztu y Unamuno, hasta espectadores devotos, como Azorín (bien que se trate de un fenómeno de vejez). En general, resulta curioso advertir que la mayoría de ellos, hombres del XIX que vivían en el XX, no iba habitualmente al cine.

No obstante, la impregnación cinematográfica es universal y se advierte en la técnica narrativa de cierto Azorín que anuncia el objetivismo del *nouveau roman* y en las acotaciones teatrales de Valle-

Inclán. Con todo, una actitud de aproximación al cine como lugar de creación para el escritor sólo se advierte en don Pío (hay un desopilante guión nunca filmado que Utrera recupera) y en el último Azorín.

El libro no es sólo indispensable para estudiar una época de nuestras letras, sino también para leer en un síntoma histórico de primera importancia otro síntoma, esta vez ideológico. La exposición se completa con un catálogo de películas para cine y televisión hechas sobre libros de los autores reseñados.—*B. M.*

KARL JASPERS: *Origen y meta de la historia*. Traducción de Fernando Vela. Alianza, Madrid, 1980, 363 pp.

A casi treinta años de la edición de Revista de Occidente, vuelve al mercado castellano este libro de Jaspers, escrito en la posguerra de 1945. Esto se advierte por ciertas preocupaciones coyunturales de la época, que se mezclan con las consideraciones que el tema plantea, o sea, un panorama de la filosofía de la historia. Pero como Jaspers sostiene que la historia es el saber de lo histórico y no su mero existir, es inevitable que los problemas del presente se integren con la comprensión del pasado, pues entender el proceso histórico es también un evento histórico.

Jaspers repasa casi todos los asuntos que han preocupado a la materia desde su constitución moderna, que podría situarse en la obra de Vico. La universalidad de la historia (que se da a partir de la conquista del planeta y la expansión del capitalismo comercial y la ideología humanista que involucra la idea misma de proceso histórico), la diferencia entre la naturaleza y lo humano (que está en el centro mismo del concepto de historia: el hombre sabe que lo es y cualifica el tiempo en que vive, en tanto ello no ocurre en el medio natural), la persistencia de ciertos elementos a través del cambio y la posibilidad de lo inalterable y lo eterno.

Al autor le preocupa el destino del Hombre, así, con mayúscula: la suerte de esa creación ideológica del humanismo que, por definirse como histórico, se expone a la perentoriedad, a la desaparición. Y se pregunta Jaspers: ¿qué quedará del mundo histórico si muere el Hombre? ¿Acabará la historia? ¿Este proceso sin fin encontrará su fin, acaso sin llenar su finalidad?

En torno a este problema construye Jaspers su concepto de *tiempo-eje*, que se extiende en el Occidente conocido entre los siglos VI y III antes de Cristo. Limitado en espacio, el cúmulo de categorías pro-

ducido en este lapso es históricamente universal y permite pensar el problema de lo histórico hasta nuestros días. Se opone a los pueblos sin historia y cimenta esa construcción histórica que, andando el tiempo, se llamará Occidente o Tierras de la Tarde.

Jaspers no es un historiador, acaso tampoco un filósofo de la historia, pero es un filósofo de la existencia que se preocupa por la historia, intentando conciliar el cambio de la conservación de ciertos valores del humanismo liberal, puestos a prueba durante el proceso de fascistización del mundo y guerra mundial. Lo mejor de su libro es la relectura de los planteamientos clásicos sobre el tema y los interrogantes que se plantea un pensador de la historia ante el posible fin de la historia.— *BLAS MATAMORO (Ocaña, número 209, 14 B, MADRID-24).*

EN POCAS LINEAS

RODOLFO ALONSO: *Sol o sombra.* Editorial Libros de América, Buenos Aires, 1982.

Hace más de diez años el brasileño Carlos Drumond de Andrade definió la ascética poesía de Rodolfo Alonso diciendo: «no usa de las palabras por la sensualidad que desprenden, sino por el silencio que concentran. Poesía que trata de expresar el máximo de valores en el mínimo de materia verbal, imponiéndose una concisión que llega a la mudez», y esos conceptos se acercan mucho a la verdad. Alonso se encuentra en las antípodas de la imaginería verbal de —por ejemplo— su compatriota Enrique Molina o del descriptivismo del primer Borges, para nombrar dos creadores argentinos cuyas obras han engendrado múltiples seguidores. Desde su primer libro, *Salud o nada,* editado en 1954, poco antes de cumplir veinte años, Alonso ha mantenido una homogeneidad formal cuya única variante es la creciente madurez que se advierte a lo largo de cada uno de catorce libros publicados hasta ahora.

Poesía como definición escueta, como esencia, que podría emparentarse con las experiencias de Ungaretti, al que tradujo en 1962. Pero con el agregado de que sin incurrir en testimonio, sus versos no pueden desprenderse de un hálito, de una entonación, quizá de una cierta melancolía argentina. Hay complacencia en el poema dicho a media voz, en la palabra que no pretende alcanzar los decibelios del grito, sino la modulación de lo meditado. Palabra convincente

por lo clara, por la seguridad de los conceptos. No parece casual que uno de sus libros más difundidos se titule justamente *Hablar claro*. Y, claro, en este caso no significa insistencia, perorata, ni tampoco sentencia irreversible. La claridad en Alonso radica en su propio discurso poético, en su verso despojado hasta la desnudez. Desde un comienzo ha renunciado a caireles y adornos, a la metáfora feliz capaz de salvar todo un poema, a cambio de adoptar la poesía como forma del conocimiento. Algo de esto podía entreverse en un antiguo cuestionario publicado en la revista *Poesía Buenos Aires*, cuando Alonso contaba sólo diecisiete años. Respondió a esa encuesta de 1951: «La poesía me ha salvado. El problema actual de la filosofía es el de la existencia. Y yo he hallado mi solución en la poesía. La poesía, que es la base de la filosofía.» Esta postura con los años ha decantado una *visión* del mundo que, entre el blanco y el negro nítidos, comprende que la vida pasa por tonos ambiguos, por verdades capaces de mostrar diversos ángulos de visión, posibilidades múltiples. Así escribe en «Galileo como Bruno», de su reciente *Sol o sombra:* «El que es quemado y el que no / dejó que lo quemaran, previniendo / los efectos perversos. Eternos. / Tiempos difíciles, modernos, siempre. / Cenizas-fénix de la verdad / cambiante, pasión, razón ardiente.»

Cobijadas tras el verso de Quevedo «Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?», vienen ahora algunas sintéticas definiciones, precisiones, que constituyen una característica —un estilo— en Alonso. «El tiempo hecho de tiempo / come al tiempo que come»; «Y has de vivir como si eterno fueras. / Y has de morir como si fuera nada»; «Congelados / a mitad de camino / entre barbaries. / La rauda historia / quema / nuestros rudos talones»; «No somos dueños, no poseemos. / La vida pasa a través nuestro / y continúa.»

Se advierte en *Sol o sombra* una mayor preocupación por el contexto, por la realidad argentina, que puede traducirse en un recuerdo de Enrique Santos Discépolo (autor de tangos en los que se condensa la desesperanza nacional), o en un poema de rescate de cantores populares, o en una instantánea en profundidad del paisaje de la frontera norte en la provincia de Jujuy, o en un hecho supuestamente histórico: el general José María Paz, que sueña a su enemigo político, el coronel Manuel Dorrego, fusilado en contiendas civiles en 1829 en los campos de Navarro. Poema este último en el que se vislumbran claves, un código poético que hace trascender exactitudes cronológicas: «No se olvida / la sangre aunque se olvide / la ley. Las leyes cubren / los defectos del cuerpo / y la memoria, pero no hay ley / que impida / al acto de haber sido, / a lo que fue su consecuencia, /

a los hechos su ser. / Vendrán otros errores.» En esa línea le hace decir a Discépolo: «Cuando pienso en esos jóvenes tempranamente ansiosos, ávidos de vacío, de escaso corazón y sangre escasa, o en algún veterano vuelo limitado haciendo buena letra, enterrado en su niebla, temblando sin motivo, recuerdo con auténtico dolor tanto garguero hendido, tantas vísceras víctimas de su llama, tanto hígado corroído por el vino común, tanto pasado.» La poesía de Alonso, aunque adherida en un principio al grupo de la revista *Poesía Buenos Aires* (el más importante esfuerzo vanguardista producido en la poesía argentina, que cobijó a nombres como Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Jorge Enrique Móbili, Mario Trejo, Alberto Vanasco y Francisco Urondo), vista con la perspectiva de treinta años en una isla que, como la de Alberto Girri, por ejemplo, casi no ha encontrado continuadores. Y también, como en el caso de Girri, Alonso ha mantenido una rara fidelidad estilística que permite reconocer cualquiera de sus poemas escritos en estos treinta años. También en ambos casos es difícil que conciten fanáticos. Sin embargo, pese a la aparente carencia de marcos de referencia, ambas ocupan casilleros ineludibles. Además, *Sol o sombra* incluye un poema sobre José Hernández y *El Martín Fierro*, que en su carencia de demagogia y en su código ético encuentra su mayor acierto y —seguramente— su antológica perdurabilidad: «La pulpería hierve. Un frasco / vacío de ginebra y una vela / hacen la luz que enciende / esta otra luz, los montaraces / hombres pacientemente / amontonados para hacer / su milagro, para escuchar / leer, como otra vez / bajo otras luces otros hombres / en ventas de La Mancha. / Esta otra luz: oídos / tendidos hacia el Lector que sabe / contar lo que en el Libro / ocurre, quizá las mismas / cosas que en la Vida / pasan. / Para estas manos / crudamente rudas (ese mentón / crecido, esa mejilla / cuarteada, aquel pulgar / perdido en la faena), / para estas mentes ávidas / he escrito, para estos / ojos que aún no saben / que ya saben leer. / Esa otra luz: las vidas / de los otros, el gran Libro / que ellos se escriben, para eso / aquí me puse a cantar.»—*H. S.*

JUAN RUIZ DE TORRES: *Poesía para sobrevivir.* Ed. Colección Poesía Nueva, Madrid.

Impulsor y presidente del Taller de Poesía Prometeo, Juan Ruiz de Torres es autor de una obra que se ha publicado en general fuera de su patria. El sumario de títulos inscribe: *La luz y la sombra*, Cali,

Colombia (1965); *La suma imposible,* Santiago de Chile (1968); *Los brindis del poeta,* Atenas (1970); *Tiempo prestado,* Madrid (1976); *Un camino al futuro,* Santo Domingo (1975); *Trece sonetos,* Milán (1976), y *Trece sonetos dedicados,* Milán (1978).

Los temas permanentes de la soledad, del amor envueltos en la cotidianeidad ciudadana, donde un Robinson «recorre / paso a paso la playa, busca huellas, / un Viernes, alguien, algo». La soledad puede estar en la habitación de un hotel o en una multitud, o como el navegante del *Kon-Tiki* que busca las corrientes adecuadas: «Las anclas tengo prontas / para hincarlas en la desesperanza / cuando la rabia amaine.» O la soledad puede presentarse con los rostros de la muerte, como siempre absurda. «No pasó tanto tiempo / e incluso las hormigas te dejaron / ya no quedan migajas / en los pliegues de tu vestido negro», o en la tristeza de un asilo de ancianos.

La segunda parte del libro, más optimista, está compuesta por trece sonetos, en los que aparecen paisajes, amigos, homenajes. Soria, Segovia, Santiago de Compostela, o un recuerdo a la ensalada mixta, o el cumpleaños de la hija.

La última parte llega con una cierta carga de nostalgia, con la sencillez de las pequeñas cosas, los hechos mínimos de cada día, mitos como Marylin Monroe, y una permanente presencia de España, que si bien aparece en cada línea, se presenta explícitamente en el poema escrito desde Grecia.

Poesía repentista, de inspiración rápida, de tono muchas veces juguetón y otras producto de una lucubración en hondura, ajena casi a los esplendores de la metáfora, opta por la palabra sin coberturas, directa como una flecha.—*H. S.*

LUIS RICARDO FURLAN: *Aprendizaje de la patria.* Ed. Cardinal, Buenos Aires, Argentina. Guitarra sola. Ed. Cardinal. Buenos Aires, Argentina.

En 1981 se cumplieron treinta años de la aparición del primer libro *(Alba del canto)* del poeta argentino Luis Ricardo Furlan. Director de las ediciones *Cuadernos de la Brújula,* de la que luego surgió la revista *Cardinal.* Entre su muy nutrida obra se cuentan *Distrito tuyo* (1957), *Los días fraternales* (1958), *Domingo del poeta* (1961), *Deslinde del tiempo y el ángel* (1963), *Teoría del país cereal* (1964) y *El laurel y el átomo* (1969); todos ellos publicados en su país. En el exterior dio a conocer *Odas mínimas* (1961), en Madrid; *Noticia de Amerindia*

(1963), en Caracas, y *Carta a Rubén Darío*, editado por la Organización de Estados Americanos. Es autor de dos antologías de la generación del cincuenta, de la que es su máximo teórico, en especial de la denominada unidad neohumanista. Y lo que Furlan establece en el ensayo que precede a su *Generación poética del 50* (1974), «el mandato que el cincuenta recibe implícito es el de ordenar y reconstruir —unas veces física, espiritualmente otras— una conciencia universal, un sentimiento americano, una realidad nacional», se trasunta claramente en su obra. Estructurada mayoritariamente dentro del rigor formal —en especial Furlan practica el soneto—, su obra recoge —además de parte de la temática que fue habitual entre los poetas neorrománticos del cuarenta: un tono elegíaco, cierta tendencia nostalgiosa y una exaltación del amor— una preocupación por la problemática testimonial que no incurre en el planfleto ni en la mera enumeración de tristezas y miserias. Furlan mira a su país, trata de que su poesía sea el reflejo de su gente y se atreve con un lenguaje vital y cotidiano que a veces traspone los límites del lunfardo, como, por ejemplo, en dos notables poemas seleccionados por Luis Alposta en su *Antología del soneto lunfardo*, Buenos Aires, 1978.

En *Aprendizaje de la patria* hurga en la memoria histórica para rescatar escenas, personajes famosos y otros anónimos, o ese prócer sin nombre que sufría en su estatua, porque «medio siglo de gloria le exigía / estar de pie, y apenas visitado / por algunas palomas insolentes. / Repudiaba el verdín en los galones, / la orina de los gatos en las botas / y el salivajo de un desavenido». En el poema *La patria* no puede negar su filiación marechaliana y hasta le toma el aire, el tono de Leopoldo Merechal cuando anota en transparente homenaje: «La patria es una rosa en la camisa. ...», «La patria es esta Pampa payadora». También se destaca su Carta a la Libertad: «Donde tú duermes, duerme la verdad.»

En *Guitarra sola*, Furlan continúa su libro anterior, pero se lo advierte dominado por una mayor desesperanza y se suceden las cartas a poetas como una búsqueda de salvavidas, como luces en medio de la tormenta. No importa entonces que el destinatario sea un poeta extranjero como Federico García Lorca, porque la referencia a su propio alrededor surge de todas formas: «Porque no vi tu destrucción, perdóname, / Federico. Lo siento. / Después de todo, debe de ser lo mismo / en Granada morir que en Villa Crespo.» Al recordar el pasado en *Oda* con un álbum de infancia, escribe: «Del horizonte lánguido del patio se desperezan, bajo la techumbre, / los morados caireles de la parra.» En su Carta a una librería de Viejo apunta en esa misma línea: «Desde los anaqueles silenciosos / y las mesas con-

tritas de carcoma, / surge el añejo tufo de los libros. / Dormida mariposa / desahucia entre unos versos de Musset / la tisis del amor. / Otras evocan algún recuerdo familiar, / la tibia lumbre y la gatuna alfombra.» También se destacan las cartas a Carlos Gardel, a Clara Better (seudónimo que en sus comienzos utilizó el poeta César Tiempo para desconcertar a sus colegas) y la que le dedica a Leopoldo Marechal. Pero el libro no es sólo una colección de homenajes, lo cual también sería válido, sino que representa en su heterogeneidad, que junta a un cantor de tangos con San Martín, o a Pablo Neruda con Picasso, Quevedo y Evaristo Carriego, una colección de personajes y temas que marcaron a una generación argentina que encontró en lo popular los valores más profundos del ser nacional. Esta poesía es también una traducción de esa postura.—*H. S.*

JULIO ORTEGA: *La cultura peruana.* Experiencia y conciencia. Ed. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme.

Nacido en Perú en 1942, Julio Ortega ha publicado libros de crítica literaria, de narrativa y de poesía, y ha sido profesor en varias universidades norteamericanas, ejerciendo actualmente su cátedra en la de Texas, Austin. Entre sus títulos más destacados deben mencionarse *La contemplación y la fiesta* (1969), *Figuración de la persona* (1971), *Relato de la utopía* (1973) y *Rituales* (1976). Hace pocos meses dio a conocer en España una excelente antología sobre las nuevas escrituras poéticas titulada *Amor y muerte en América Latina.*

En este nuevo ensayo, Ortega trata de analizar el discurso de la cultura peruana en tanto que país insertado en el Tercer Mundo, con una larga tradición de dependencia. Para ello estudia desde la crítica el panorama biográfico de la cultura de su país, tratando de entresacar las líneas generadoras de una posición cuestionadora de carácter nacional. Para ello debe necesariamente remontarse a los primeros testimonios que entregaron el inca Garcilaso y Guzmán Poma de Ayala: «Estos dos fundadores de la reflexión americana —dice— son también los primeros peruanos cabales: se interrogaron sobre su propia existencia a partir de su experiencia nativa.» Y en la realidad de sus testimonios estuvo su belleza y su perdurabilidad «y también su tragedia». Esos dos grandes frescos de una cultura, de una vida cotidiana transgredida, conmocionada, destruida —para Guzmán de Poma—, representan para Ortega «la fundación del entendimiento crítico de la experiencia peruana. El primero, desde la imaginación crítica que

propone una realidad paradigmática. El segundo, desde la descripción impugnadora, que propone una realidad depredada».

La relación entre la utopía clásica y los textos del inca son la respuesta solitaria desde la perspectiva renacentista y platónica que anima sus crónicas para intentar poner en orden un mundo signado por la disolución cultural. «Pero —concluye Ortega— la respuesta personal del inca trasciende su propia situación marginal y se convierte en un lenguaje, en una escritura mítica y fundadora.»

Una de las características comunes a los países latinoamericanos a lo largo de sus respectivas historias ha sido su incapacidad de pensarse, de reconocerse. El discurso crítico ha estado casi todo el siglo XIX sumergido por el sentimiento de inferioridad que el mensaje cultural de la metrópoli desparramaba sobre intelectuales a veces deslumbrados y otras sencillamente ocultos por el brillo de textos e ideologías elaborados desde y para otras circunstancias y que por incapacidad de repensar desde otros ángulos eran sencillamente calcados.

Esta manera de no-pensar, de asimilar en bloque pautas ajenas, era también una manera de no-construir, de no mirar hacia adelante, de no despojarse de prejuicios para juzgar la propia realidad. Y uno de los puntos de partida menos cuestionados era justamente el que debía ser el inicial: el lenguaje. Sin el lenguaje verdadero se hacía imposible interrogarse sobre sí mismos, porque la interrogación se efectuaba en el vacío. La respuesta era imposible en tanto ambas partes del diálogo emitían un mensaje inauténtico para la otra parte, aun en los casos en que interrogador e interrogado fueran la misma persona. De ahí que muchos análisis sobre lo nacional en cada uno de los países del continente hayan fracasado al convertirse en traducciones, que al poner al país a través de una lente deformante transformaban los resultados, y lo que se pretendía un arquetipo acababa en caricatura.

«Si la palabra de un español ante una corte equivalía a la de tres indios, quiere decir que la certidumbre suponía otro orden del discurso. La arqueología del lenguaje peruano precisamente descubre el desgarrado espectáculo de sucesivos estratos verbales, que buscan laboriosamente su acceso a una certidumbre que la condición colonial les niega. ¿Cómo hablarnos entonces? Garcilaso lo hará a través de una compleja estrategia probatoria, desde la dignificación sobria de una verdad común: trocando la pasión en melancolía; haciendo del discurso el testimonio de una patria naciente. Guzmán de Poma, con la fe mítica de que la verdad que le dicta su entendimiento del mundo ha de imponerse a través de su demostración verbal, el informe

al Rey acerca del error español. Pero ya Caviedes demuestra que toda medida de certidumbre está sujeta a un sistema de castas: el pobre, si trabaja poco, es llamado ocioso, nos recuerda, y si trabaja demasiado es llamado ambicioso; o sea, no hay verdad compartible para los desclasados.»

En este sentido la lucidez del discurso de Mariátegui logrará fundar nuevo lenguaje que desde el subdesarrollo supera sus mismos límites, los marcos compulsivos que provoca la alienación, fruto de la dependencia, y en lugar de sólo observar el contexto se proyecta hacia un programa de futuro que parte de la recuperación de la propia historia. La anécdota útil en tanto que pedagógica, la continuidad como posibilidad de la ruptura, llevando la quiebra implícita en sí misma: «A veces —dice Ortega— sus balances pueden estar errados, pero su percepción central habitualmente es cierta: porque es incorporadora y generosa, la permanente ganancia de un espíritu mayor.»

El paso siguiente lo da José María Arguedas. En su misma desolación, en su aparente imposibilidad de superar la marginalidad, en la esencia misma de la tragedia que representan las vidas que él retrata, el texto, arrastra la toma de conciencia que deja muy atrás el indigenismo puramente declamatorio o descriptivo: «El testimonio de Arguedas es el diseño de esta tragedia nacional: un país en guerra interior, desarticulado por la injusticia.» El lenguaje del indio está prohibido en un intento de prohibir también el pensamiento. La proscripción nativa trasciende la mera falta de equidad, se convierte en una estructura, y las novelas de Arguedas descubren el armazón que rige el *statu quo* y que la degradación de la cultura implica un sistema sociopolítico que la fomenta.

Las opciones entre el indigenismo y el hispanismo han sido versiones parciales y, por lo tanto, falsas de la realidad peruana. A casi cinco siglos de la conquista, tratar de eliminar una por otra linda con el absurdo. Tampoco ya pueden objetivarse en la suma, sino en la *metamorfosis*, en la *mutación* de las *sucesivas transformaciones.*

Ortega plantea aspectos de posibilidad cultural de la frustrada revolución iniciada en octubre de 1968, en sus aperturas hacia una cultura nacional; en la lectura de hoy esas premisas se convierten en utopías. Sin embargo, sus planteamientos —desde una asumida utopía— no carecen de validez: sirven, como en el caso de Mariátegui, para *mirar* hacia adelante, para *ordenar* el porvenir. Al mismo tiempo esas páginas finales sirven como crónica-testimonio de un intento revolucionario que, pese a su fracaso, brinda experiencias que explican las causas profundas que impidieron profundizar la quiebra estructural, las contradicciones culturales que permitieron una vuelta

atrás. Ortega ha establecido la interacción entre el discurso cultural y el discurso político asentado en el diseño de una línea crítica de la realidad peruana, de la conciencia nacional, en tanto sabe que el texto literario es sólo en la superficie el producto individual y que sólo en la medida en que se articula con la realidad social, con una trayectoria social, existe como reflejo desde lo más profundo.—*H. S.*

HORACIO QUIROGA: *Pasado amor,* Alianza-Losada, Madrid, Buenos Aires, 1982.

Hay escritores que sienten una especie de compulsión a escribir novelas. No importa el género en el que se muevan con más comodidad. Y los resultados son casi siempre magros. Es el caso de Quiroga. Cuentista ejemplar, sus dos novelas, *Historia de un amor turbio* y *Pasado amor* (1929), son auténticos resbalones, fragmentos olvidables en un conjunto resplandeciente. Exhumarla hoy en España, donde la obra de Quiroga es casi desconocida, resulta inexplicable y poco afortunado como presentación.

Noé Jitrik *(Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo,* Buenos Aires, 1959) es terminante: «Execrable novela que no se distingue en nada de la igualmente mala *Historia de un amor turbio,* escrita veinte años antes, salvo que esta última está en el comienzo de su producción y la otra es escrita posteriormente a la publicación de lo mejor de su obra.» Emir Rodríguez Monegal *(Genio y figura de Horacio Quiroga,* Buenos Aires, 1967) es más piadoso: se limita a calificarla «una de sus mayores equivocaciones». En otro libro publicado al año siguiente, *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga,* el crítico uruguayo anota que los grabados de Carlos Giambaggi, que captan dramáticamente el ambiente misionero donde se desarrolla la novela y que acompañaron a la primera edición de *Pasado amor,* son lo mejor del volumen y observa que habría que extraer esas xilografías e insertarlas en una edición de los cuentos de *Los desterrados* «para que el equilibrio entre el texto y la imagen quedara al fin restablecido».

Pasado amor narra un fragmento biográfico de Quiroga, uno de sus varios amores frustrados. En 1915, cuando su primera esposa, Ana María Cirés, se suicida, una niña vecina de Quiroga, Ana María Palacio, queda fascinada por ese hombre extraño derrumbado por la desgracia. Diez años después, cuando vuelve a Misiones, se encuentra a la niña convertida en mujer («la crisálida se había transformado en mariposa», precisa en *Pasado amor,* echando mano del lugar común)

y se enamoran. La familia de la muchacha, de origen venezolano —peruano en la novela—, se opone a las relaciones del escritor, que ha pasado los cuarenta años, con esa hija de sólo diecisiete, y les prohíben verse. Quiroga inventa medios insólitos y absurdos para comunicarse; le deja mensajes enterrados en el campo, al pie de los postes del alambrado, o los arroja en tubos de madera ahuecada que disimula el contenido, hasta que finalmente los familiares se llevan a la muchacha de San Ignacio. Tal vez el propio dolor de la verdadera biografía haya impulsado a Quiroga a atenuar ciertos rigores de la realidad. A su primera mujer la hace morir de parto, y porque ella no soporta dejarlo solo en la selva para atender su maternidad en Buenos Aires. La realidad, al parecer, fue que, tras una feroz pelea con su marido, Ana María bebió sublimado, no murió de inmediato y agonizó durante nueve días. Al principio Quiroga se enfureció con la mujer y se negó a verla; después, al comprender que la muerte era inevitable, entró en una especie de sopor («remordimiento, sentimiento de abuso, de trasplante criminal, de martirio salvaje impuesto a una criatura de dieciocho años so pretexto de amor. El se había creído muy fuerte con la vida y muy tierno en el amor. Allí estaban las consecuencias», escribe en la novela).

Fuera de los primeros breves capítulos, en los que Quiroga narra la relación del personaje (Morán, su *alter ego*), con la selva, con las plantaciones de yerba mate y su amor a la naturaleza, descubierta tardíamente, el libro es endeble, apenas un esbozo, un borrador, y constituye casi unas memorias. Sobre el final hay otra muerte poco creíble que otorga tintes melodramáticos, un golpe naturalista innecesario y mal resuelto, que asesta el tiro de gracia a la novela. En su momento, sólo su íntimo Martínez Estrada lo elogió, aunque con cierta ambigüedad, y el propio autor debe haber comprendido que se trataba de una obra fallida, porque en alguna entrevista de la época confió que ése sería su último libro, cosa que no ocurrió: después aparecerían dos títulos más, *Suelo natal*, lecturas escolares, escrito en colaboración con Leonardo Glusberg, y en 1935, *Más allá*, el único de sus trabajos que recibiría un premio oficial otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay y que no agrega mucho a su bibliografía.

Haber publicado esta novela —con una apresurada contratapa en la que se afirma que el libro fue escrito entre 1901 y 1908, pese a narrar hechos ocurridos realmente en 1925— cuando sus mejores cuentos aún son desconocidos en España —insisto—, muestra un criterio editorial al menos cuestionable.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.° B, MADRID).*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

ADURIZ, Javier: *En sombra de elegía.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1981.

AIDA: *Argentina, cómo matar la cultura.* Ed. Revolución, Madrid, 1981, 280 pp.

ALAS, Leopoldo «Clarín»: *La regenta.* Editorial Akal, Madrid, 1981.

— *La regenta,* I y II. Ed. Gonzalo de Sobejano, Madrid, 1981.

— *Su único hijo.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

ALBERT ROBATTO, Matilde: *De niebla y algas.* Ediciones Rondas, Barcelona, 1978.

— *La creación literaria de Juan Goytisolo.* Ed. Planeta, Barcelona, 1977.

ALBERTI, Rafael: *Lo que canté y dije de Picasso.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

— *Cal y canto.* Alianza, Madrid, 1981.

ALBIAC, Gabriel: *Pascal.* Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

ALBORNOZ, Aurora de: *Juan Ramón Jiménez. El escritor y la crítica.* Taurus, Madrid, 1981.

ALDECOA, Ignacio: *Parte de una historia.* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

ALMOGUERA, Pilar: *La barriada de los pajaritos.* Ayuntamiento, Sevilla, 1980, 103 pp.

ALONSO, Rodolfo: *Sol o sombra.* Editorial Libros de América, Argentina, 1981.

ALVAREZ CABALLERO, Angel: *Historia del cante flamenco.* Alianza, Madrid, 1981.

AMADO, Jorge: *Doña Flor y sus dos maridos.* Alianza tres/Losada, Madrid, 1981.

ANDRADE, Eugenio de: *Antología poética.* Versión de Angel Crespo. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

ANTOLOGIA de cuentos de terror: *De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

APARICIO, Juan Pedro: *Lo que es del César.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

ARGUEDAS, José María: *Los ríos profundos.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

ARMIJO, Consuelo: *Macarrones con cuentos.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

ARONSON, Elliot: *El animal social.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

ARRIZABALAGA Y PRADO, Leonardo de: *Poemas del silencio.* Ed. Lumen, Barcelona, 1976.

ASIMOV, Isaac: *Relatos del Club de los Viudos Negros.* Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1981.

— *El imperio romano.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

— *Luces en el cielo.* Ed. Edhasa, Barcelona, 1981.

ASIS, Jorge: *El Buenos Aires de Oberdan Rocamora.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1981.

ASTRADA, Etelvina: *Muerte arrebatada.* Ed. Víctor Pozanco, Barcelona, 1981.

ASTURIAS, Miguel Angel: *El señor presidente.* Ed. Alianza/Losada, Madrid, 1981.

AYALA, Francisco: *Muertes de perro. El fondo del vaso.* Prólogo de Mariano Banquero Goyanes. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

AZUA, Félix de: *Ultima lección.* Ed. Legasa, Madrid, 1981.

BABEL, Isaac E.: *Caballería roja.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

BARJAU, Eustaquio: *Rilke.* Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

BARNET, Miguel: *Gallego.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

BARRIOS, Jesús Enrique: *Axel y las hormigas.* Ed. Lisandro Añavarado, Barquisimeto, 1981.

BAUM, L. Frank: *El mago de Oz.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

BAYON, Miguel: *El acólito.* Ed. Penthalon, Madrid, 1981.

BENEYTO, Antonio: *El subordinado.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

BESSA LUIS, Agustina: *La sibila.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

BIAGIONI, Amelia: *El humo.* Ed. Emece, Buenos Aires, 1967.

BLACK, Campbell: *En busca del arca perdida.* Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

BLONDEL, J.; DUVERGER, M.; FINER, S. E.: *El Gobierno: Estudios comparados.* Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1981.

BOLL, Heinrich: *La aventura y otros relatos.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

BORGES, Jorge Luis: *La cifra.* Ed. Alianza tres, Madrid, 1981.

BOSCO, María Angélica: *En la piel del otro.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1981.

BRAND, Gerd: *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

BRASCHI, Gianina: *Asalto al tiempo.* Barcelona, 1981.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *El Doncel.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1980.

BRONOWSHI, Jacob: *Los orígenes del conocimiento y la imaginación.* Ed. Gedisa, Barcelona, 1981.

BUERO VALLEJO, Antonio: *Caimán. Las cartas boca abajo.* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981.

BULGAKOV, Mijail A.: *La guardia blanca.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

BUNGE, Mario: *Materialismo y ciencia.* Ed. Ariel, Barcelona, 1981.

BURROUGHS, William S.: *La vida y obra de Philippe Mikriammos.* Ed. Júcar, Madrid, 1981.

— *Ciudades de la noche roja.* Trad. de Martín Lendínez. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

CABEIRA, Fernando: *A por otra, compañero.* Ed. Anagrama, Madrid, 1981.

CALILA Y DIMNA: *Versión en castellano de Mario Grande.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

CALVO, Tucho: *Froito das lembranzas.* Edicions do Cerne/Minor, Santiago, 1981.

CAMPOS, Jorge: *Introducción a Pío Baroja.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

CAMUS, Albert: *El mito de sisito.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

CANE, Miguel: *Juvenilia.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1981.

CAÑIGRAL, Luis de: *Cavafis.* Ed. Júcar, Barcelona, 1981.

CARDENAS, Rafael: *Memorial.* Monte Avila Ed., Caracas.

CAROL, José: *El fuego de la vida.* Barcelona, 1981.

CARR, E. H.: *La revolución rusa, de Lenin a Stalin, 1917-1929.* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

CARRERE, Emilio: *La leyenda de San Plácido.* Ed. Emiliano Escolar.

CARTAÑA, Luis: *Sobre la música.* Mayaguez, 1981.

CASTRO Y CASTRO, Antonio: *Escultura-3.* Ed. Rondas, Barcelona, 1981.

— *El espíritu.* Zaragoza, 1981.

CASTROVIEJO, José María: *Memorias de una tierra.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

CELA, Camilo José: *El espejo y otros cuentos.* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981.

CELINE, Louis Ferdinand: *De un castillo a otro.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

CETINA, Gutierre de: *Sonetos y madrigales completos.* Edición de Begoña López Bueno. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

COCTEAU, Jean: *Opio.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

— *Thomas el impostor.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

COMPANY, Juan Miguel: *Bergman*. Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

CAÑAS, Dionisio. *Lugar Río Hudson*. Santa Cruz de Tenerife, 1981.

COLON, Carlos: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla*. Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 94 pp.

COLLANTES DE TERAN DELORME, Francisco: *Crónicas de la feria (1847-1916)*. Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 203 pp.

CONDE, Alfredo: *Breixo*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

COPANI, María: *Muñeco de Garúa*. Ed. Castillo, México, 1981.

CORTAZAR, Julio: *Los premios*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

COUSTE, Alberto: *Neruda*. Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

CRANE, Stephen: *La roja insignia del valor*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

CRISPIN, John: *Oxford y Cambridge en Madrid*. Santander, 1981.

CUNHA, Euclydes da: *Los sertones*. Ed. Fundamento, Madrid, 1981.

CHALBAUD, Román: *El viejo grupo*. Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

CHAMPOURCIN, Ernestina de: *La ardilla y la rosa*. Ed. Los Libros de Fausto, Madrid, 1981.

CHARRY LARA, Fernando: *Pensamientos del amante*. Cuadernos de Poesía. Colcultura. Bogotá, 1981.

CHESTERTON, G. K.: *El Napoleón de Notting Hill*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

DAHL, Roald: *El gran cambiazo*. Ed. Anagrama, Madrid, 1981.

DAVIES, J. K.: *La democracia y la Grecia clásica*. Ed. Taurus, Madrid, 1981.

DEFOE, Daniel: *Robinsón Crusoe*. Trad. de Julio Cortazar. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

— *Moll Flanders*. Int., trad. y notas de Carlos Pujo. Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

DESNOES, Edmundo: *Los dispositivos en la flor. Cuba: Literatura desde la revolución*. Ed. del Norte, Hannover, 1981, 557 pp.

DIAZ QUIÑONES, Arcadio; SARRAGA, Raquel: *Isla de la Simpatía, Juan Ramón Jiménez*. Ed. Huracán, Riopiedras, 1981.

DICENTA, Joaquín: *El hijo del odio*. Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

DIESTE, Rafael: *El alma y el espejo*. Ed. Alianza tres, Madrid, 1981.

DIGUARDO, José Humberto: *Pájaros imposibles*. Ed. Vox, Madrid, 1981.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: *Ante la Inquisición de Sevilla (s. XVII)*. Sevilla, 1981.

— *Autos de la Inquisición de Sevilla (siglo XVII)*. Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 126 pp.

D'ORS, Eugenio: *Gualba, la de las mil voces*. Barcelona, 1981, Ed. Planeta.

DOS PASSOS, John: *Tres soldados*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

— *Manhattan Transfer*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

DOSTOYESKY, Fedor: *Recuerdos de la casa de los muertos*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

ECO, Humberto: *Lector in Fábula*. Trad. de Ricardo Pochtar. Ed. Lumen, Barcelona, 1981.

EKELOF, Gunnar: *Poemas*. Versión de J. Uriz. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

ELIADE, Mircea: *Medianoche en Serampor*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.

EPHRON, Delia: *Manual para comer como un niño*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.

ESCOBAR GALINDO, David: *La tregua de los dioses*. Ed. Ministerio de Educación, San Salvador, 1981.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito: *La Biblioteca Nacional de España*. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981.

ESTEBAN SCARPA, Roque: *El laberinto sin muros*. Ed. Aconcagua, 1981.

FALCO, José L.: *Paisaje dividido*. Ed. Cuervo, Valencia, 1981, 30 pp.

FEARING, Kenneth: *La muchacha más solitaria del mundo*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

FELIPE, León: *Antología poética.* Alianza Ed., Madrid, 1981.

FEO CALCAÑO, Guillermo: *Teatro municipal. 1881-1981.* Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

FERNAN CABALLERO: *La gaviota.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

FERNANDEZ, Ana; NAVARRO, Felipe, y PAEZ, Miguel: *Sur.* Ed. Agrupación Hispana de Escritores, Mataró, 1981, 47 pp.

FERNANDEZ CALVO, Manuel: *Están lejos los álamos.* Angaro, Sevilla, 1981, 80 pp.

FERNANDEZ QUINTANILLA, Rafael: *La odisea del «Guernica» de Picasso.* Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

FERNANDEZ SANTOS, Jesús: *Cabrera.* Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

FERNANDEZ SANTOS, Julio: *Las puertas del Edén.* Espasa Calpe, Madrid, 1981.

FERRATER MORA, José, y COHN, Priscilla: *Etica aplicada del aborto a la violencia.* Alianza, Madrid, 1981.

FERREIRO, Celso Emilio: *El sueño sumergido.* Ed. Akal, Madrid, 1981.

FERRERES, Rafael: *Los límites del modernismo.* Ed. Taurus, Madrid, 1981.

FERRERO, Jesús: *Belver Yin.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

FERRES, Antonio: *La piqueta.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

FLAUBERT, Gustavo: *Madame Bovary* Prólogo de Enrique Tierno Galván. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

FLORES, Félix Gabriel: *Código de flores.* Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1981.

FORSTER, E. M.: *Un viaje a la India.* Alianza, Madrid, 1981.

FRIGOLA, Carlos, y PONTHIEU, Gerard: *Wilhelm Reich.* Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

FRYE, Northorp: *La escritura profana.* Caracas, 1981, Monte Avila Editores.

FUERTES, Gloria: *Así soy yo.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981, 107 pp.

GALANES, Miguel: *Urgencias sin nombre.* Ediciones Rialp, Madrid, 1981.

GALLARDO, José Carlos: *Alfabeto incendiario.* Ed. Víctor Pozanco, Barcelona, 1981.

GARBI, Teresa: *Grisalla.* Editorial Prometeo, Valencia, 1981.

GARCIA, Antonio; BAUWERO GONZALEZ-ROMERO DE SOLIS, Pedro, y VAZQUEZ PARLADE, Ignacio: *Sevilla y la fiesta de los toros.* Ayuntamiento, Sevilla, 1981.

GARCIA, Dionisia: *Mnemosine.* Ediciones Rialp, Madrid, 1981.

GARCIA BAQUERO, Antonio, y otros: *Sevilla y la fiesta de toros.* Ayuntamiento, Sevilla, 1980, 158 pp.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor: *Nueva lectura del lazarillo.* Ed. Castalia, Madrid, 1981.

GARCIA FERNANDEZ, Jesús: *Desarrollo y etnia en Castilla.* Ed. Ariel, Barcelona, 1981.

GARCIA GOMEZ, Emilio: *Sevilla a comienzos del siglo XII.* Sevilla, 1981.

GARCIA GOMEZ, Emilio; LEVI-PROVENCAL, E.: *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn Abdun.* Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 203 pp.

GARCIA GUAL, Carlos: *Mitos, viajes, héroes.* Ed. Taurus, Madrid, 1981.

GARCIA JIMENEZ, Salvador: *Angelicomio.* Ed. Amelia Romero, Barcelona, 1981.

GARCIA LORCA, Federico: *Poemas y dibujos.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

— *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* (sonetos). Alianza, Madrid, 1981.

— *Poeta en Nueva York. Tierra y luna.* Ed. Ariel, Barcelona, 1981.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel: *La mala hora.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

GARCIA PAVON, Francisco: *Cuentos (I y II).* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

GARCIA PEREZ, Francisco: *Crónicas de El Bierzo.* Penthalon, Madrid, 1981, 206 pp.

GARCIA PINTADO, Angel: *El cadáver del Padre.* Ed. Akal, Madrid, 1981.

GARCIA PONCE, Juan: *Desconsideraciones.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.

GARCIA SARAVI: *Ensayo general.* Ed. Plus Ultra, Madrid, 1981.

GARIN, Eugenio: *Medioevo y Renacimiento.* Ed. Taurus, Madrid, 1981.

GATON ARCE, Freddy: *Son guerras y amores.* Taller, República Dominicana, 1981.

— *Retiro hacia la luz.* Ediciones Siboney, República Dominicana, 1981.

GESUMARIA, Susana, y CUPIT, Aaron: *Cuentos de frontera para jóvenes.*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1981.

GIBSON, Ian: *Un irlandés en España.* Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

GIL-ALBERT, Juan: *Variaciones sobre un tema inextinguible.* Ed. César Viguera, Barcelona, 1981.

GIMENEZ FRONTIN, José Luis: *Las voces de Laye.* Ed. Hiperión, Madrid, 1980.

GIMENO LIZASOAIN, Ramón: *Umbral de corazones,* Sevilla, 1981.

— *El chozo del Obispo.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

GINZBURG, Carlos: *El queso y los gusanos.* Muchnik Editores, 1981.

GOMENSORO RIVEROS, Rafael: *Hemisferios de silencio.* MZ Editor, Montevideo, 1981.

GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Arcadia.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

GOMEZ LANCE, Betty R.: *Vivencias.* Costa Rica, 1981.

GOMEZ NAZABAL, José R.: *Consideraciones en torno al ideario y la praxis del socialismo español, 1879-1921.* San Sebastián, 1981.

GOMEZ RIVERA, Rafael: *El árbol de los nombre.* Dendrónoma, diciembre, 1981.

GOROSTIZA, Celestino: *Teatro mexicano del siglo XX.* Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

GOTTEBERG, Carlos: *Imagen y huella de Arnoldo Gabaldón.* Caracas, 1981.

GRAS BALAGUER, Menene: *Wagner.* Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

GREEN, Julián: *Leviatán.* Barcelona, 1981, Ed. Planeta.

GRIMM (hermanos): *La serpiente blanca y otros cuentos.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

GROCH, Juan: *Márgenes del tiempo.* Madrid, 1981.

GUBERMAN, Matilde: *Un mundo de gracia.* Ed. Tiempo de Hoy, Buenos Aires, 1981.

GUEDEZ GARCIA, Víctor: *El festín de los muertos.* Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

GUELERMAN, José: *El regreso de Ignacio Medina.* Ediciones Macondo, Madrid, 1981.

GUERRERO, Gustavo: *La sombra de otros sueños.* Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

GUILLEN, Jorge: *Sette Liriche Inedite.* Edizione Galleria Pananti, Firenze, 1981.

GUTIERREZ VEGA, Hugo: *Antología.* Departamento de Humanidades. Dirección General de Cultura, México, 1981.

HABERMAS, Jürgen: *La reconstrucción del materialismo histórico.* Ed. Taurus, Madrid, 1981.

HAVEMAN, Robert: *Respuestas aclaratorias a la administración central de verdades internas.* Ed. Ariel, Barcelona, 1981.

HAWTHORNE, Nathaniel: *Las tres manzanas de oro.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

HERBERT, James: *El cubil.* Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

HIGSMITH, Patricia: *Mar de fondo.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

INSTITUTO COSTARRICENSE DE CULTURA HISPANICA: *Recuerdo de José Marín Cañas.* San José, 1981.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA DEL MINISTERIO DE ECONOMIA Y COMERCIO: *Proyecto de censo de locales 1980.* Madrid, 1981. Dos volúmenes: 57 y 153 pp.

JAMES, Henry: *Las alas de la paloma.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

JARRY, Alfred: *Todo Ubu.* Trad. de José Benito Alique. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

JESUS, María Teresa de: *Conceptos del amor de Dios.* Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

JIMENEZ, Juan Ramón: *Cantares.* Ed. Demófilo, Madrid, 1981.

— *Arias tristes.* Edición del Centenario. Taurus, Madrid, 1981.

— *Poesía en verso (1917-1923).* Edición del Centenario, Ed. Taurus, Madri, 1981.

JOAO GUIMARAES, Rosa: *Manolón y Miguelín.* Trad. de Pilar Gómez Bedate, Ed. Alfaguara, 1981.

JOYCE, James: *Exiliados.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

KAFKA, Franz: *La condena y otros relatos.* Ed. Akal, Madrid, 1981.

— *Carta al padre.* Ed. Akal, Madrid, 1981.

KRISPIN, Mireya: *Recóndita clave originaria.* Ed. Arte, Caracas, 1981.

KRIVINE, Alain; ZELLER, Fred: *Los caminos de la revolución.* Ed. Júcar, Madrid, 1981.

LABORDETA, Miguel: *Epilírica (los nueve en punto),* Ed. Lumen, Barcelona, 1981.

LAMO DE ESPINOSA, Emiliano: *La teoría de la cosificación de Marx a la escuela de Francfort.* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

LARRA, Mariano José de: *Artículos.* Edición de Enrique Rubio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.

LAZZARO, María Luisa: *Fuego de tierra.* Ed. Fundarte, Caracas.

LEE, Harper: *Matar un ruiseñor.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

LEM, Stanislaw: *Congreso de futurología.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

LEON FELIPE: *Prosas.* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

LEVY, Elvira: *Eva y el espejo.* Madrid, 1981.

Ley de arrendamientos rústicos. Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

LINDSTROM, Naomi: *Macedonio Fernández.* Society of Spanish and Spanish American, Studies, 1981.

LINGS, Martin: *¿Qué es el sufismo?* Ed. Taurus, Madrid, 1981.

LISCANO, Juan: *Fundaciones (1978-1979)* (poema). Monte Avila Editores, Caracas, 1981.

Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas. Trabajo colectivo. Introducción, coordinación y notas: Olver Gilberto de León. Ed. Ophrys, 1981.

LIZANO, Jesús: *Veinte poemas desesperados y una canción de amor.* Edición del autor, Barcelona, 1981.

LORENZO, Pedro de: *Viaje de los ríos de España.* Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

LOXA, Juan de: *... Y lo que quea por cantar.* Ed. Demófilo, Córdoba.

LLEO CAÑAL, Vicente: *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla.* Ayuntamiento, Sevilla, 1980, 86 pp.

LLERENA, Edith: *Las catedrales del agua.* Ed. Playor, Madrid, 1981.

MAC CULLERS, Carson: *Reflejos en un ojo dorado.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

MAKEPEACE THACKERAY, William: *Las aventuras de Barry Lyndon.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

MALDONADO, Salvador: *... Mamita mía, tirabuzones.* Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

MANCHETTE, J. P., y BASTID, J. P.: *Dejad que los cadáveres se bronceen.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

MARCHETTI, Giovanni: *Cultura indígena e integrazione nazionale.* Italia, 1980.

MARIN DE TERAN, Luis: *Sevilla: centro urbano y barriadas.* Ayuntamiento, Sevilla, 1980, 119 pp.

MARRODAN, Miguel Angel: *Cantata vascónica.* Ed. El Paisaje, Bilbao, 1981.

MARRODAN, Mario Angel: *Ideas fugadas de mi mente demente.* Ed. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1981.

MARTIN, José Luis: *Ya estás un poco carroza, Quico.* Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

MATZA, David: *El proceso de desviación.* Ed. Taurus, Madrid, 1981.

MAYORAL, Marina: *Al otro lado.* Madrid, 1981.

MELENDES, Joserramón: *En Borges.* Riopiedras, Puerto Rico, 1980.

MENENDEZ, Fernando: *Oquedad.* Ediciones Noega, Oviedo, 1980.

MENESES, Carlos, y CARRETERO, Silvia: *Jorge Guillén.* Ediciones Júcar, Barcelona, 1981.

MERINO, José María: *El caldero de oro.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

MICHEL, Gérard: *Ibert. Espasa-Calpe,* Madrid, 1981.

MINA APAT, Mari Cruz: *Fueros de y revolución liberal en Navarra.* Ed. Alianza, Madrid, 1981.

MIRA, Eduardo: *Salta Lenin el Atlas.* Editorial Prometeo, Valencia, 1981.

MIRALLES, Alberto: *Colón. Versos de arte menor por un varón ilustre y la asamblea de las mujeres.* Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

MIRON, Andrés: *Aicila.* San Sebastián, 1981.

MOLAS, I.; GERPE, M.; BOTELLA, J.; MARCET, J., y PITARACH, I. E.: *El Parlamento de Cataluña.* Ed. Ariel,

MOLLOY, Sylvia: *En breve cárcel.*

Barcelona, 1981.

Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981.

MONTERROSO, Augusto: *Obras completas (y otros cuentos).* Seix Barral, Barcelona, 1981.

MONTESINOS, Rafael: *Los años irreparables.* Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981.

MONTOTO, Luis: *Los corrales de vecinos.* Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 94 pp.

MONZO, Quim: *Melocotón de manzana.* Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.

MORALES, Alfredo J.: *El Ayuntamiento de Sevilla: arquitectura y simbología.* Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 88 pp.

MORALES PADRON, Francisco: *Sevilla y el río.* Ayuntamiento, Sevilla, 1980, 106 pp.

MORINA, Mimmo: *Tú eres la Tierra.* Traducción y prólogo de Justo Jorge Padrón. Ediciones Rialp, Madrid, 1981.

MORON, Guillermo: *Primer libro de los fragmentos.* Edesa, Caracas, 1979.

MOSTERIN, Jesús: *La ortografía fonética del español.* Alianza Universidad, Madrid, 1981.

MURRAY, Oswyn: *Grecia antigua.* Ediciones Taurus, Madrid, 1981.

NARANJO MARTIN, Manuel: *La cárcel temblorosa.* Cuadernos del Mar, Valencia, 1981.

NERUDA, Pablo: *Antología poética.* Prólogo de Rafael Alberti. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

NEUSCHAFER - CARLON, Mercedes: *La cabaña abandonada.* Ed. Alfaguara, Barcelona, 1981.

NORTON, Mary: *¿Han muerto todos los gigantes?* Ed. Alfaguara, 1981.

OREJAS, Francisco G.: *El asesinato de Clarín y otras ficciones.* Penthalon, Madrid, 1981, 191 pp.

ORTEGA Y GASSET, José: *Unas lecciones de metafísica.* Revista de Occidente/Alianza, Madrid, 1981.

— *Origen y epílogo de la filosofía.* Revista de Occidente/Alianza, Madrid, 1981.

— *España invertebrada.* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

PALMA, Marigloria: *Amy Koosty* (novela). Editorial Edil, Riopiedras, Puerto Rico, 1973.

— *Viento salado.* Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1981.

— *Aire habitado.* Poemas. Ediciones Mairena, San Juan, Puerto Rico, 1981.

— *Los cuarenta silencios.* Madrid, 1973.

PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel: *La imaginería procesional sevillana: misterios, nazarenos y Cristos.* Sevilla, 1981.

— *La imaginería procesional sevillana: misterios nazarenos y Cristos.* Ayuntamiento, Sevilla, 1981, 201 páginas.

PAMIES, Teresa: *Memoria de los muertos.* Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

PARIENTE, Angel: *Ser alguna vez.* Editorial César Viguera, Barcelona, 1981.

— *Antología de la poesía culteana.* Ediciones Júcar, Barcelona, 1981.

PASTOR, Beatriz: *Roberto Arlt y la rebelión alienada.* Ed. Hispamérica, Gaithesburg, Estados Unidos, 1980.

PAUL, Jean: *La edad del pavo.* Alianza tres, Madrid, 1981.

PAVESE, Cesare: *Relatos.* Traducción de Esther Benítez. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

PERAILE, Meliano: *Molino de tiempo.* Ed. Olcades, Cuenca, 1981.

PEREZ BAZO, Francisco Javier: *Litúrgica labranza.* Eidiciones Rialp, Madrid, 1981.

PERUCHO, Juan: *Las aventuras del caballero Kosmas.* Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

PETIT, Juan: *Poesías de Catulo.* Editorial Amelia Romero, Barcelona, 1981.

PETRONIO: *El satiricón.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

PI Y MARGALL: *Unitarismo y federalismo.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André: *Al margen.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

PIGARO, Margaret: *La otra distancia.* Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

PIÑERO, Juan: *El viajero desnudo.* Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

PLATH, Silvia: *Poemas.* Prólogo y traducción de Julieta Fombona de Sucre. Editorial Fundarte, Caracas, 1981.

POESIAOI: *Antología de la sospecha.* Ed. Joserramón Melendes, Riopiedras, Puerto Rico, 1978.

PREDA, Marín: *El cielo azul de la muerte* (relatos). Traducción de Omar Lara. Prólogo de Nicolae Manolescu.

PREVEL, Roger: *La música y Federico Mompóu.* Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

PUJOL, Carlos: *La sombra del tiempo.* Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

Puño de poesía. Selección de Joserramón Melendes. Editorial Claridad.

QUESADA, Alonso: *Antología poética.* Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

QUEVEDO, Francisco de: *Obras festivas.* Ed. Castalia.

QUILES, Eduardo: *El carnaval del relajo.* Ed. Prometeo, Valencia, 1981.

QUINTANILLA, Miguel A.: *A favor de la razón.* Editorial Taurus, Madrid, 1981.

QUIROGA, Horacio: *Anaconda.* Alianza/Losada, Madrid, 1981.

RAMIREZ C., Omar: *Una sola memoria,* Caracas, 1981.

REIG, Ramón: *La música,* Sevilla, 1980.

REMY, Pierre Jean: *Pandora.* Editorial Planeta, Barcelona, 1980.

REYES, Angela: *Amaranta.* Madrid, 1981.

REYES CANO, Rogelio: *Sevilla en la obra de Bécquer.* Sevilla, 1980.

RIDRUEJO, Dionisio: *Cuadernos de Rusia. En la soledad del tiempo. Cancionero de Ronda. Elegías.* Ediciones Manuel Penella, Madrid, 1981.

RIVERA, José Eustasio: *La vorágine.* Alianza, Madrid, 1981.

RODRIGUEZ NIETSCHE, Vicente: *Mural.* Puerto Rico, 1973.

— *Amor como una flauta.* Puerto Rico, 1978.

ROJAS HERAZO, Héctor: *En noviembre llega el arzobispo.* Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

ROMERA CASTILLO, José: *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón.* Departamento de Filología Hispánica. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1981, 83 pp.

ROMERO DE SOLIS, Diego: *Poiesis sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica.* Editorial Taurus, Madrid, 1981.

ROMERO Y CORDERO PAREDES, Patricio: *Baladas de amor a Elisa.* Madrid, 1981.

ROMEU PALAZUELOS, Enrique; ROSA OLIVERA, Leopoldo de la; BERNAL RODRIGUEZ, Antonio Miguel: *Las Islas Canarias.* Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

ROSA PITA, Juan: *Viajes de Penélope.* Ed. Solar, Miami, 1980.

ROTH, Joseph: *La leyenda del santo bebedor.* Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

ROTH, Philip: *El lamento de Portnoy.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

RUANO, Manuel: *Poesía nueva latinoamericana.* Editorial El Gallinazo, Lima, 1981.

RUCK-PAUQUET, Gina: *Boris y el pez embrujado.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

RULFO, Juan: *Pedro Páramo.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

SAMPEDRO, José Luis: *Octubre, octubre.* Ediciones Alfaguara, 1981.

SANCHEZ PELAEZ, Juan: *Por cuál causa o nostalgia.* Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

SANTIAGO, Elena: *Una mujer malva.* Editorial Bruguera, Barcelona, 1981.

SARTRE, Jean Paul: *La náusea.* Alianza Losada, Buenos Aires, 1981.

— *Las moscas.* Alianza Editorial, Madrid, 1981.

— *La Puta respetuosa. A puerta cerrada.* Alianza, Madrid, 1981.

SCHOPENHAUER, Arturo: *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente.* Ediciones Gredos, Madrid, 1981.

SCIASCIA, Leonardo: *El contexto.* Bruguera, Barcelona, 1981.

SEGOVIA, Tomás: *Figuras y secuencias.* México, 1979.

— *Figuras y secuencias.* México, 1981.

SERVET, Miguel: *Treinta cartas a Calvino, sesenta signos de Anticristo. Apología de Melachton.* Ed. Angel Alcalá.

SHAKESPEARE, William: *Romeo y Julieta. Julio César.* Introducción, traducción y notas: José María Valverde. Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

SHAW, Bernard: *Pigmalión.* Editorial Bruguera, Barcelona, 1981.

Segundo concurso de Poesía «Ana del Valle». Poemas seleccionados. Oviedo, 1981.

SICARD, Alain: *El pensamiento poético de Pablo Neruda.* Versión española de Pilar Ruiz Va. Editorial Gredos, Madrid, 1981.

SINCLAIR, Upton: *El gnomóvil.* Ed. Alfaguara, 1981.

SKARMETA, Antonio: *Soñé que la nieve ardía.* Lar, Madrid, 1981, 242 páginas.

SOTO, Apuleyo: *Los amigos.* Editorial Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

SOTOMAYOR MILETTI, Aurea María: *Velando mi sueño de madera.* Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1980.

— *Aquelarre de una bobina tartamuda.* Puerto Rico.

STOKER, Bram: *Drácula.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

SUAREZ, Gonzalo: *La reina roja.* Madrid, 1981.

SUBIRATS, Eduardo: *La ilustración insuficiente.* Taurus, Madrid, 1981, 142 pp.

SZINETAR, Vasco: *Esto que gira.* Editorial Fundarte, Caracas, 1981.

TASHLIN, Frank: *El oso que no lo era.* Ed. Alfaguara, 1981.

THUILLIER, Jean: *El nuevo rostro de la locura.* Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

TIO, Elsa: *Detrás de los espejos empañados.* Barcelona, 1979.

TORBADO, Jesús: *Tierra mal bautizada.* Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1981.

TORRES CURIEL, Pedro: *Travesía del alba.* Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1981.

TORRES, Sagrario: *Regreso al corazón.* Ediciones Rialp, Madrid, 1981.

TRACK, Hernando: *Cuatro ensayos sobre el hombre contemporáneo.* Editorial Fundarte, Caracas, 1981.

TRULLAS, Juana: *Días de vieja primavera.* Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

ULISES *1927-1928: Escala 1930.* Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

UMBRAL, Francisco: *Crímenes y baladas* (antología). Ed. Olcades, Cuenca, 1981.

UNAMUNO, Miguel de: *La vida literaria.* Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

UNGERER, Tomi: *Los Melops a la pesca del tesoro.* Ed. Alfaguara, 1981.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO: *La lucha por la democracia en América Latina.* Ministerio de Educación y Ciencia.

VACAS, Francisco José: *Bandera de señales*. Riopiedras, Puerto Rico, 1981.

VAL, José María del: *Llegará tarde a Hendaya*. Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

VALENTE, José Angel: *Noventa y nueve poemas*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

VELA, Rubén: *Maneras de luchar*. Buenos Aires, 1981.

VERANI, Hugo: *Onetti: el ritual de la impostura*. Monte Avila Editores, Caracas, 1981.

VERDE CARMONA, Aurelio: *Antología de sevillanas*. Ayuntamiento, Sevilla, 1980, 100 pp.

VERNE, Julio: *Viaje al centro de la tierra*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

— *El castillo de los Cárpatos*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1981.

VERON GORMAZ, José: *La muerte sobre Armantes*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1981, 165 pp.

— *Legajo incorde*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1981, 66 pp.

VIAN, Boris: *El arrancacorazones*. Traducción de Jordi Martí. Editorial Bruguera, Barcelona.

— *La hierba roja*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

VIDAL-BENEYTO, José: *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Editora Nacional, Madrid, 1981.

VILLALONGA, Llorenc: *La muerte de una dama*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

VILLANUEVA, Tino: *Chicanos: antología histórica y literaria*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

VILLAR, Arturo del (editor): *Picasso: el pintor como modelo*. Ed. Los Libros de Fausto, Madrid, 1981.

VILLAR, María Angélica: *La sangre, no...* Buenos Aires, 1981.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel: *La nueva cultura*. Editorial Taurus, Madrid, 1981.

WELLS, H. G.: *El hombre invisible*. Bruguera, Barcelona, 1981.

WHITE, T. H.: *El libro de Merlon*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

WOOLF, Virginia: *Diario de una escritora*. Editorial Lumen, 1981.

YERGA LANCHARRO, Manuel: *Apuntes y datos para las biografías de Rafael*.

— *Apuntes y datos para las biografías de Rojo el Alpargatero, la Trini, Chacón y Manuel Torre*. Editorial Candil, Jaén, 1981.

YUAN-TSUNG CHEN: *La aldea del dragón*. Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

ZAMORA VICENTE, PRADO COELHO, FILGUEIRA VALVERDE, AGUIAR E SILVA: *Cuatro lecciones sobre Camõens*. Fundación Juan March/Cátedra, 1981.

ZANOLETTI, Gabriela: *Estética española contemporánea*. Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1981, 260 pp.

ZARAGOZA, Cristóbal: *Y Dios en la última playa*. Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

ZARDOYA, Concha: *Diotima*. Editorial Víctor Pozanco, Barcelona, 1981.

ZAVALA, Iris M.: *Kiliagonia*. México, 1981.

ZIMAN, John: *La credibilidad de la Ciencia*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

ZORRILLA DE SAN MARTIN, Juan: *Maris Stella*. Prólogo de Raúl Blengio Brito. Ministerio de Educación y Cultura.

REVISTAS

Ache. Revista de literatura y crítica número 4, 1981.

Alaluz. Revista de poesía y narración. Homenaje a Juan Ramón Jiménez, 1981.

Andarax. Revista de artes y letras, año IV, Almería, 1981.

Andarax. Revista de artes y letras, año IV, núm. 22, Almería, 1981.

Anthropos. Boletín de información y documentación, número especial centenario Picasso, noviembre de 1981.

Anthropos. Boletín de información y documentación núm. 5, septiembre-octubre 1981.

Archivo Agustiniano. Revista de estudios históricos publicada por los Padres Agustinos, volumen LXV, número 183, enero-diciembre 1981.

Archivo Agustiniano. Revista de estudios históricos publicada por los Padres Agustinos, vol. LXV, enero-diciembre 1981, núm. 183, Zaragoza, Ediciones Monte Casino.

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística, tomo LXIII, número 192, Sevilla, 1980.

Armas y Servicios del Ejército. De Chile, núm. 21, Santiago de Chile, 1981.

Boletín de Estadística. Ministerio de Economía y Comercio, Instituto Nacional de Estadística, Madrid, número 429, mayo-junio 1981.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, núm. 111, enero 1982.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, núm. 108, octubre 1981.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, núm. 107, septiembre 1981.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, núm. 109, noviembre 1981.

Bulletin Analytique de Documentatión Politique Economique et Sociale Contemporaine, 36 année, núm. 5, 1981.

Caballo de Fuego. Revista literaria. Santiago de Chile, junio 1981.

Cahiers. Roumains d'études litteraires, Ed. Universidad de Bucarest, 1981.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, núm. 88, junio 1981.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, núms. 89-90, julio-agosto 1981, Barcelona.

Campana, La. Revista literaria ilustrada de Lavapiés, Madrid, núms. 1, 2, 3 y 4.

Candil. Revista de flamenco, Peña Flamenca de Jaén, septiembre-octubre 1981, núm. 17.

Candil. Revista de flamenco, Peña Flamenca de Jaén, julio-agosto 1981.

Cañuela 1.81, Milán, 1981.

Casa del Tiempo, núms. 8 y 9, abril y mayo de 1981, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Casa del Tiempo, vol. 1, núm. 12, México, agosto de 1981.

Casa del Tiempo. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana. Director, Carlos Montemayor. Publicación mensual, vol. 1, núm. 11, julio 1981.

Ciencias y Leras, núm. 2, año I, 1981, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados, Distrito Universitario de Málaga.

Coloquio. Revista de letras, núm. 64, noviembre de 1981.

Contextos, núm. 2, enero-abril 1981, Caracas.

Diálogo Social, año XIV, núm. 136 Panamá, julio 1981.

Dinero, núm. 27, agosto 1981, Madrid.

Eco, núm. 325, mayo 1981.

Eco, núm. 233, marzo 1981.

Eco, núm. 234, abril 1981, Bucholtz, Bogotá.

Ecuador. Bibliografía Analiica. Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura.

El Caribe Contemporáneo. Revista cuatrimestral, directora Suzy Castor, UNAM, núms. 3-4.

El Otro Rompiente. Publicación trimestral, año 1, núm. 0, Verano primera época, Cádiz, 1981.

Escolios. Revista de literatura, vol. III, mayo-noviembre 1978, núms. 1-2.

Este Estudios Empresariales, núm. 47, otoño 1981, San Sebastián.

Estudios. Revista trimestral publicada por los PP. de la Orden de la Merced, año XXXVII, núms. 132/5, enero-diciembre 1981, «Homenaje a Tirso de Molina».

Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara, Universidad Menéndez Pelayo, Madrid, 1981.

Estudios Empresariales, núm. 47, 1981.

Estudios Humanísticos, núm. 3, 1981, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras.

Facetas (publicación trimestral), núm. 53, marzo 1981, Washington.

Facetas. Revista trimestral de actualidad de Estados Unidos, núm. 52, febrero 1981.

Fransciscánum. Revista de ciencias del espíritu, Universidad San Buenaventura, Bogotá, año XXIII, número 68, 1981.

Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, núms. 624 y 625, junio-septiembre 1981.

Gaviota de Poesía, núm. 4, San Fernando (Cádiz).

Guadalimar. Revista mensual de las Artes, año VII, núm. 61.

Guadalimar. Revista mensual de las Artes, año VII, núm. 62, Madrid.

Guajana. Número extraordinario, décimo aniversario. Ed. J. N. Torres, Santurce, Puerto Rico, septiembre 1973.

Guajana. Número dedicado a la memoria de la poetisa Marina Arzola, Santurce, Puerto Rico, 1978.

Hispamérica. Revista de literatura, año IX, núm. 27, 1980.

Historia 16, núm. 65, Madrid.

Historia 16. Historia de España 7, Madrid.

Historia 16, año IV, núm. 68.

Historia 16, año VI, núm. 67, Madrid, 1981.

Historia de España, núm. 6, extra de «Historia 16», Madrid, 1981.

Historia 16. Historia de España, núm. 88, Madrid, 1981.

Historia 16, año VI, núm. 66, octubre 1981, Madrid.

Hómaines. Revista de Ciencias sociales, Universidad Interamericana de Puerto Rico, vol. 4, núm. 2, julio-diciembre 1980.

Hungría, núm. 5, año 1981.

Hungría (revista bimestral). Junio 1981.

Hungría. Enero 1982.

Informe Universitario. Servicio de Divulgación de la Universidad de Caldas, Manizales, 1981.

Insula. Revista bibliográfica de Ciencias y Letras, núms. 416, 417 y 418, Madrid, septiembre 1981.

Jacaranda, núm. 5, Málaga, 1981.

Jugar con Fuego. Revista de Poesía y Crítica, núm. IX, 1981, Oviedo.

Khipu. Revista bilingüe de cultura sobre América Latina, año 3, núm. 6.

Laberintos. Revista de creación literaria, núm. 266.

La Gaceta. Fondo de Cultura Económica, núm. 124, abril 1981; núm. 123, marzo 1981.

La Gaceta. Fondo de Cultura Económica, México, núms. 119, 120, 121 y 122.

La Palabra y el Hombre, Universidad Veracruzana, núms. 35 y 37, enero-marzo 1981.

Letras de Deusto (núm. extraordinario). III Centenario de Calderón, Facultad de Filosofía de la Universidad de Deusto, núm. 22, julio-diciembre 1981.

Letras de Hoje. Pontificia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, núm. 41, septiembre 1980.

Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento, publicación trimestral, número homenaje a Vicente Aleixandre, 1981.

Los Cuadernos del Norte. María Zambrano. Año II, núm. 8, julio-agosto 1981.

Lumen, vol. XXX, noviembre-diciembre 1981, núm. 5, Facultad de Teología del Norte de España (Vitoria).

Mairena. Revista de Poesía, año III, núm. 7, Director: Manuel de la Puebla, Riopiedras, Puerto Rico.

Manxa, núm. 17, diciembre 1981, Ciudad Real.

Moneda y Crédito. Revista de Economía, núm. 156, Madrid, marzo 1981.

Nueva Crítica de Teatro Venezolano. Selección Isaac Chocron, Ed. Fundarte, Caracas, 1981.

Nueva Estafeta. Director: Luis Rosales. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979, núms. 33-34, agosto-septiembre 1981.

Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XXIX, año 1980, núm. 1. Centro de Estudios Lingüísticos de El Colegio de México.

Nuevos Cuadernos de la Magdalena. Cultura, sociedad y política en el mundo actual. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Oriente. Revista de Cultura de la Universidad de Oriente núm. 10, 1981.

Panorama Evangélico, núm. 25, enero 1981.

Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica. Octubre-noviembre 1981, Madrid.

Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núm. 147, vol. 37, julio-septiembre, 1981, Madrid.

Perspectivas. Boletín de la UNESCO, núm. 766, París, 1981.

Plural, vol. X-XI, núm. 119, agosto 1981.

Plural, vol. XIV, núms. 112 y 113, enero 1981, Polonia.

Poesía Joven en Puerto Rico. Ediciones Mairena, Riopiedras, Puerto Rico, 1981.

Ponencias y Comunicaciones. Del IX Crongreso de Actividades Flamencas, Almería, 1981.

Proyección. Revista de Teología y mundo actual, núm. 123, octubre 1981.

Puerta del Sol / Poesía, núms. 3, 4 y 5.

Quaderns de l'Obra Social. Octubre 1981, núm. 10.

Quaderns de l'Obra Social. Texto en castellano, junio 1981, núm. 9.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, tomo 204, núm. 1.001, octubre 1981.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 1.003, tomo 204, diciembre 1981.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 1.000, septiembre 1981.

Reintegro, de las Artes y la Cultura, año 1, núm. 3, enero 1981.

Reintegro, de las Artes y la Cultura, año 1, núm. 1, abril 1980.

Repertorio Americano, año V, núms. 2 y 4, Herdeia, Costa Rica.

Resumen Literario El Puente, núm. 29, año III.

Revista Canaria de Estudios Ingleses. Departamento de Inglés, Universidad de La Laguna, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 3, noviembre 1981.

Revista de Estudios Hispánicos. The University of Alabama Press, tomo XV, núm. 3, octubre 1981.

Revista de la Facultad de Ciencias Económicas. Epoca 3.ª, febrero 1981, núm. 4, Guatemala.

Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. núm. 514, Bogotá, mayo-julio 1981.

Revista Iberoamericana, número especial dedicado a «Ideología y crítica literaria en la América de habla española», núm. 114/5, enero-junio 1981.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Autónoma de México. Núm. 97, «Las nacionalidades indígenas en México», y núm. 98/9, «¿Qué pasa con la familia?».

Revista Mexicana de Cultura. Mayo y junio 1981.

Revista Portuguesa de Filosofía. Braga, octubre-diciembre 1981, tomo XXXVII, fasc. 4.

Revista Portuguesa de Filosofía. Julio-septembre 1981, tomo XXXVII, fasc. 3.

Revista Universitaria de Letras. Vol. II, núm. 1, Mar del Plata, Argentina.

Rumania de Hoy, núm. 10, octubre 1981.

Rumania de Hoy, núm. 11, noviembre 1981.

Rumania de Hoy (revista mensual), núms. 7 y 8, 1981.

Seguro Educativo. Revista del Instituto para la Formación y Aprovechamiento de los Recursos Naturales, Panamá, 1971.

Shalom. Organo de los estudiantes y egresados de cursos en Israel, Jerusalén, 1981.

SIC. Centro Gumilla, año XLIV, núm. 440, diciembre 1981.

Solar. Homenaje a Angel Cuadra, XIX, Miami, 1981.

Stromata. Año XXXVII, enero-junio 1981, núms. 1-2, Universidad de San Miguel (Buenos Aires).

Studi di Letteratura Ispano-Americana, núm. 11, Cisalpino-Goliardica, Milano.

Studium. Revista cuatrimestral de Filosofía y Teología, vol. XXI, fascículo 2, 1981.

Studium. Revista cuatrimestral de Filosofía y Teología, Instituto Pontificio de Teología y de Filosofía, Madrid, vol. XXI, fasc. 3, año 1981.

Suburbio. Revista de Poesía, año XII, agosto 1981, núm. 20, Edit.: Suburbio, 1972. Sarandí, Argentina.

Taller Literatrio, núm. 1, agosto 1981, Ayuntamiento de Alcázar de San Juan.

Tareas, núm. 50, agosto-diciembre 1980, Panamá.

Tareas, núms. 48-49, junio-julio 1980, Panamá.

Triunfo. Año XXXV, 6.ª época, núm. 12, octubre 1981.

Universitas, núm. 58, marzo 1981.

Veritas. Revista da PUC do Rio Grande do Sul, año XXVI, núm. 103, septiembre 1981.

Vórtice. Revista de Literatura, Arte y Crítica. Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, vol. 2, núms. 2-3, julio 1979.

Vozes. Revista de Cultura, año 75, agosto 1981, núm. 6.

Vozes. Revista de Cultura, año 75, septiembre 1981, núm. 7.

Vuelta (revista mensual), núm. 55, vol. 5, junio 1981, México. Director: Octavio Paz. Ed. Fondo de Cultura Económica.

Zona Franca. Revista de Literatura, 3.ª época, núm. 25, julio-agosto 1981.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,50
Ejemplar doble	400	5
Ejemplar triple	600	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor.

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307: octubre de 1975-enero de 1976), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID - 3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ, Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo SOBEJANO, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA

702 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-366 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

988 pp., 1.000 ptas.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Revista semestral, patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

NUMERO 1 - ENERO-JUNIO 1982

SUMARIO: **El tema central: «El retorno de la ortodoxia».** *Estudios de:* Celso Furtado: *Transnacionalização e monetarismo;* Luis Angel Rojo: *Sobre el estado actual de la macroeconomía. Coloquio en «La Granda».* Exposiciones de: Raúl Prebisch: *El retorno de la ortodoxia;* Enrique V. Iglesias: *Angustias frente al «¿Qué hacer?»;* Aldo Ferrer: *Moneratismo en el Cono Sur: el caso argentino;* José Serra: *El debate sobre política económica en Brasil;* René Villarreal: *La petrodependencia externa y el rechazo al monetarismo en México (1977-1981);* Norberto González: *Ortodoxia y apertura en América Latina: distintos casos y políticas;* Enrique Fuentes Quintana: *La experiencia española en el período de la transición: entre el saneamiento y las reformas.* Intervenciones y comentarios de los expositores y demás participantes: Fernando H. Cardoso (Brasil), Celso Furtado (Brasil), Adolfo Gurrieri (Argentina), Félix Lobo (España), José Matos Mar (Perú), Aníbal Pinto (Chile), Luis Angel Rojo (España), Santiago Roldán (España), Germánico Salgado (Ecuador), Julio Segura (España), José A. Silva Michelena (Venezuela), Osvaldo Sunkel (Chile), María C. Tavares (Brasil), Edelberto Torres Rivas (Costa Rica) y Juan Velarde Fuertes (España).

Y las secciones fijas de: *Reseñas temáticas:* Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen 14 reseñas temáticas sobre temas tales como «Energía y agricultura», «Desarrollo y planificación regional», «Procesos de integración», «Empleo», «Empresa pública», etc.—*Resumen de artículos:* 150 resúmenes de artículos relevantes publicados en los números editados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante los años 1980 y 1981.—*Revista de Revistas Iberoamericanas:* Información periódica del contenido de más de 100 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.

Revista de Occidente

50 aniversario

LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA

SUMARIO NUMERO 7-8

Precio de venta al público: 400 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.400 ptas.
Europa *	3.000 ptas. (37 $)
Resto del mundo *	3.400 ptas. (42 $)

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12